

513º Livraison.

3º Période. Tome Vingt-troisième.

1er Mars 1900.

# LIVRAISON DU 1er MARS 1900

### TEXTE

- 1. Les Trésors de l'Art italien en Angleterre. III : Raphael et son école (1er article), par M. Herbert Cook.
- II. A TRAVERS LA SOUABE, NOTES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE (4° et dernier article), par M. Eugène Müntz, de l'Institut.
- III. CLAUDE HOIN (3° article), par le baron Roger Portalis.
- IV. Jules Dalou, par M. Gustave Geffroy.
- V. Notes sur Bernardino Luini (4e et dernier article), par M. Pierre Gauthiez.
- VI. Correspondance de Belgique, par M. Henri Hymans.
- VII. COURRIER DE L'ART ANTIQUE, par M. Salomon Reinach.

### GRAVURES

Cadre italien, fin du xve siècle, encadrement de page.

Crucifixion, par Raphaël (coll. de M. Ludwig Mond, Londres); La Trinité, bannière peinte par le même (Musée de Città di Castello); La Trinité, par Timoteo Viti (église des Capucins, Milan); Les Trois Martyrs, par Raphaël (coll. de sir Francis Cook, Richmond); Jésus au jardin des Oliviers, attribué à Timoteo Viti (coll. du colonel Legh, Cheshire).

La Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Benoît, fragment du maître-autel de l'église de Blaubeuren; Scènes de la vie de saint Jean, atelier de Zeitblom (église de Blaubeuren); L'Annonciation, volet de retable, atelier de Zeitblom (ibid.).

OEuvres de Claude Hoin: Le Parc de Dijon, vu des bords de l'Ouche, aquarelle (app. à M. le Dr Marchant, de Dijon), en tête de page; Tête de jeune fille, dessin (Musée de Dijon), en lettre; Etude de têtes, dessin rehaussé (app. à M. Paul Royer-Collard); Tête de jeune femme, dessin aux crayons de couleur (app. à M. le Dr Barbier, de Dijon); Etude de jeune fille, miniature (app. à M. le Dr Barbier, de Dijon); Etude de jeune fille, miniature (app. à M. le Dr Barbier, de Dijon).

OEuvres de M. Jules Dalou : La Paix, bas-relief (Mairie du X° arrondissement, Paris); Monument d'Alphand (avenue du Bois de Boulogne, Paris); Le Triomphe de Silène (Jardin du Luxembourg, Paris), en cul-de-lampe.

Le Triomphe de la République, face (place de la Nation, Paris), par M. Ĵ. Dalou : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.

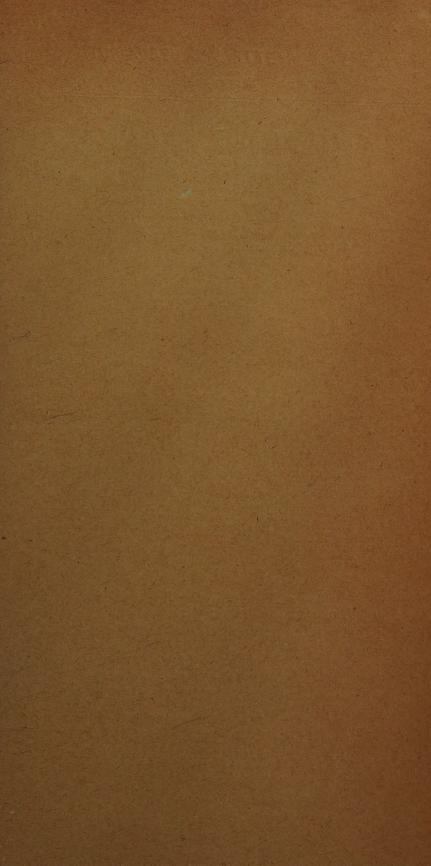
Le Triomphe de la République, profil (ibid.), par M. J. Dalou : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.

OEuvres de Bernardino Luini: Fragment de la « Passion » (église Sainte-Mariedes-Anges, Lugano), en tête de page; Tête de sainte Catherine dans la fresque du « Christ battu de verges » (Monasterio Maggiore, Milan), en lettre: Saint Sébastien, pendentif (église Sainte-Marie-des-Anges, Lugano); Saint Roch, pendentif (ibid.); Le Christ en croix entre des anges, fresque inédite (maison Guidi, à Lugano).

Le Mariage de la Vierge, par Bernardino Luini (église de Saconno) : eau-forte de M. los Rios, tirée hors texte.

La Nativité, par le « maître de Flémalle » (Musée de Dijon).

Quadrige, peinture de vase antique, en tête de page; Statue en bronze de Poseidon, face et profil (Musée d'Athènes); Statue colossale d'Athéna (coll. du duc de Medina-Celi, Séville); Portrait d'un Romain, face et profil (Résidence royale, Munich); Portrait d'un Romain (ibid.); Statuette en terre cuite d'Erétrie (Musée d'Athènes); Statue en marbre d'Erétrie (ibid.); Dionysos combattant un géant (vase de Hiéron, au musée de Boston); Femme jouant avec un chat (vase de la collection Jatta, Ruvo); Femme jouant avec un chat (ibid.); Gorgone, bas-relief grec archaique en bronze (British Museum), en cul-delampe.



# OTHELLO

Seize Compositions

DESSINÉES ET GRAVÉES A L'EAU-FORTE

PAR

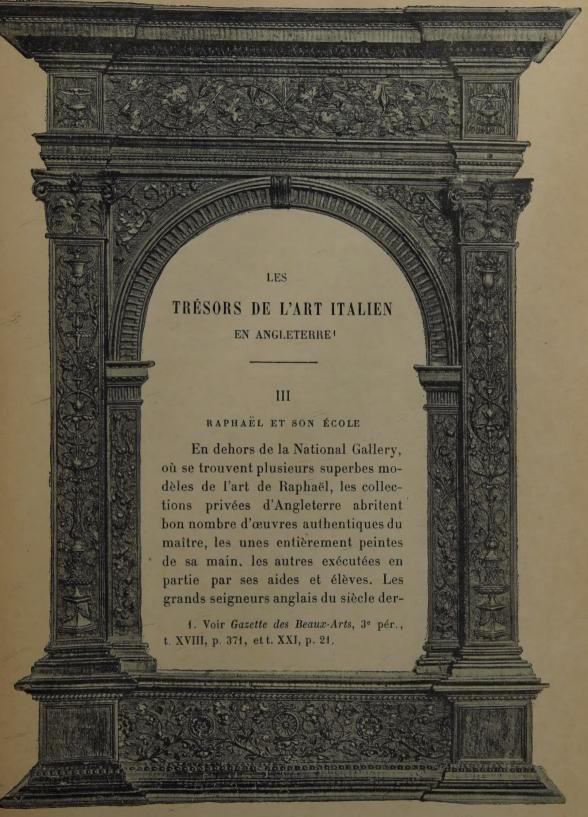
# THÉODORE CHASSÉRIAU

Le précieux album que la Gazette vient d'éditer fera connaître l'art de Théodore Chassériau dans la forme de l'improvisation la plus charmante et la plus poétique. Nous avons tiré le l'oubli ces belles planches, parce qu'elles sont dignes d'occuper une place importante dans l'histoire de l'estampe française et parce qu'elles nous aideront à réhabiliter la mémoire d'un naître envers qui l'ingratitude a assez duré. Nos lecteurs savent que nous nous sommes voués jadis à la sauvegarde des peintures nurales de Chassériau; dans notre pensée, le présent album doit nitier le public éclairé au style si peu connu du jeune artiste, qui fondit dans son art la doctrine classique d'Ingres et l'inspiation romantique de Delacroix.

Le format des seize planches qui composent cet album est le  $0^{m}65 \times 0^{m}50$ , marges comprises; elles sont contenues dans in élégant portefeuille couvert en toile.

Le tirage a été limité à :

N.-B. — Le produit de la vente sera appliqué aux rais de rentoilage des peintures murales de l'ancien Palais de la Gour des Comptes.



nier, dont l'éducation n'était considérée comme complète que quand ils avaient fait leur « grand tour » sur le continent, visitaient invariablement l'Italie, avec l'espoir d'en rapporter, si possible, quelque objet d'art précieux qui pût faire l'ornement de leur demeure héréditaire. S'assurer d'un Raphaël était naturellement une ambition chèrement caressée. C'est ainsi, par exemple, que le troisième duc de Marlborough acquit, en 1764, la célèbre Madone Ansidei, rachetée depuis par l'État au prix d'un million sept cent cinquante mille francs; c'est ainsi encore que le comte de Dudley devint possesseur de la Crucifixion, qui passa par la suite, au prix de trois cent mille francs, dans la riche collection de M. L. Mond. Lord Garvagh détacha de la collection Aldobrandini, à Rome, la Madone qu'il devait vendre à la National Gallery et c'est de la même source que le même musée tient encore la Sainte Catherine de Raphaël. Et quelle preuve plus éloquente que les Raphaël des collections de Panshanger et de Bridgewater House, pour montrer quelles occasions s'offraient à un milord fortuné d'alors 1? En ceci, nos grands seigneurs suivaient l'exemple du seul monarque amateur d'art que l'Angleterre ait eu, de ce Charles Ier dont le zèle de collectionneur nous a valu les cartons de Raphaël aujourd'hui conservés au musée de South Kensington.

Il semble, malheureusement, que les courants modernes suivent une direction opposée: le flot sort désormais d'Angleterre, il n'y entre plus. La Madonna di sant'Antonio, si longtemps hébergée au South Kensington, n'a-t-elle pas quitté notre sol pour l'Amérique, d'où la grande peinture ne revient pas <sup>2</sup>? La perle de la colection Dudley, les Trois Grâces, n'est-elle pas aujourd'hui à Chantilly? La Madone Solly <sup>3</sup> n'a-t-elle pas pris le chemin de Berlin? Et lorsqu'un Raphaël authentique quitte le pays natal, n'est-ce pas en Amérique et non point en Angleterre qu'il va <sup>4</sup>?

Le désir méritoire qui poussait nos ancêtres à s'assurer la possession d'un Raphaël n'était cependant pas toujours couronné de

- 1. Les Raphaël de Panshanger House furent achetés à Florence au siècle dernier, pendant que lord Cowper était ministre d'Angleterre dans cette ville. Les tableaux de Bridgewater House furent achetés, en 1792, dans la collection d'Orléans, par le duc de Bridgewater, qui les laissa à sa mort à son neveu, le comte d'Ellesmere.
  - 2. Maintenant au Musée public de New-York.
  - 3. Acquis en 1821, dans la collection du banquier Solly.
- 4. Exemple le *Portrait d'Inghirami*, acheté dernièrement au palais Inghirami, à Volterra, par M<sup>me</sup> Gardiner, de Boston.

succès. Ignorance de la part du voyageur et cupidité de la part des vendeurs eurent pour commun effet d'inonder l'Angleterre de copies



CRUCIFIXION, PAR RAPHAEL
(Collection de M. Ludwig Mond, Londres.)

et même de fausses œuvres du maître. A peu près toute galerie digne de ce nom a un Raphaël à montrer; il ne se passe pas de saison sans qu'une demi-douzaine de prétendus Raphaël ne passent par les salles de vente, à la dispersion des susdites galeries; et la chose en est venue au point qu'il suffit aujourd'hui d'assigner un tableau au grand maître d'Urbin pour le désigner aux soupçons, sinon pour l'arguer de faux... Mais ce n'est pas à ces tristes échantillons que nous avons affaire; il existe par bonheur assez de matière authentique à notre portée pour captiver toute notre attention.

I

Les collections privées d'Angleterre abritent deux tableaux datant des premières années de Raphaël. L'un est une composition familière à tous et qui a donné prétexte à bien des commentaires sur le divin artiste; c'est la grande Crucifixion qui, comme nous venons de le dire, de l'ancienne collection Dudley passa en la possession de M. Mond, de Londres. L'autre est d'une importance historique non moins grande : c'est la prédelle ou, plutôt, un fragment de la prédelle du tableau disparu qui représentait le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino. Cette prédelle appartient à sir Francis Cook (Richmond). J'ai le dessein de chercher, en partant de ces deux spécimens de la première façon, ce qu'ils peuvent nous apprendre sur les très jeunes années du maître. Peut-être l'étude du dernier fragment apportera-t-elle une lueur inattendue à l'élucidation d'un problème qui a déjà soulevé des controverses internationales telles qu'on n'en rencontre guère que sur le terrain de la politique!

La chronologie des jeunes années de Raphaël est presque une page blanche. La première œuvre datée que nous possédions est le Sposalizio de 1504, peint à l'âge de vingt-un ans, un des joyaux du musée Brera, à Milan. Antérieurement à cette date, nous sommes dans le domaine des conjectures — Quot homines, tot sententiæ; — mais il existe cependant une sorte d'unanimité pour dater les rares productions de jeunesse. La Crucifixion, par exemple, a certainement précédé le Sposalizio; beaucoup de critiques la placent vers 1501-1502, et c'est aussi la conclusion où me mène mon propre examen le plus méticuleux.

Interrogeons la peinture elle-même. C'est le plus ancien tableau signé par Raphaël que nous possédions, et nous pouvons raisonnablement en conclure qu'il indique l'époque où l'artiste prit conscience de sa croissante indépendance. Comme l'ont fait remarquer tous les critiques, l'œuvre est encore d'un caractère tout à fait péruginesque. Vasari, avec son exagération rhétoricienne, va jusqu'à dire que, sans la signature, on l'attribuerait au Pérugin. Mais nos

lecteurs n'ont guère besoin, aujourd'hui, de la signature pour authentiquer l'œuvre de Raphaël; elle est, comme on dit, signée partout.

Le tableau fut peint pour la chapelle Gavari, dans l'église des dominicains de Città di Castello, petite ville située non loin de Pérouse, où le jeune artiste étudiait alors chez le Pérugin, et d'Urbin, sa ville natale. Mais on se demande avec quelque surprise comment un jeune garçon de dix-huit ou dix-neuf ans put recevoir une si importante commande dans une localité où il ne faisait pas ses études. Je crois que la raison de cette anomalie est la suivante : Città di Castello était politiquement alliée avec Urbin; nous voyons, par exemple, les Vitelli, les seigneurs de l'endroit, donner amicalement refuge au duc Guidobaldo, quand César Borgia chassa celui-ci, en 1502. Il est tout naturel de supposer que le jeune peintre d'Urbin put ètre recommandé par ses puissants amis, et cette supposition explique en partie comment il se fait que, sur les cinq premières commandes faites à Raphaël, quatre lui vinrent de Città di Castello.

Pérouse avait son Pérugin et son Pinturicchio, plus une armée d'artistes moins célèbres; Urbin avait son peintre officiel, Timoteo Viti; Città di Castello avait eu Signorelli pour orner ses autels; mais, Signorelli étant parti, on lui cherchait un digne successeur. Or, Pérugin et Pinturicchio ne semblent pas avoir eu de liens bien étroits avec la petite cité, mais nous savons que Timoteo Viti peignit pour elle un tableau tout entier de sa main¹: il était donc bien désigné pour y recommander son jeune compatriote, le petit Raphaël. Quoi de plus naturel, par conséquent, que de voir ce dernier entrer au service des Castellans?

Avant d'alléguer une seconde et probante raison à l'engagement du jeune Raphaël, voyons ce que furent les premières commandes ainsi reçues par lui. Nous avons parlé de la *Crucifixion* et nous avons cité le *Sposalizio* de 1504, qui fut exécuté pour les franciscains de Città di Castello. Il nous reste à mentionner deux œuvres : le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, peint pour les moines augustins, et la bannière de procession conservée au Musée municipal de la ville.

Je sais qu'on a élevé des doutes sur l'authenticité de ce dernier morceau : examinons-le donc de près. Il est peint sur les deux faces ; sur l'une est représentée La Trinité, avec saint Roch et saint Sébastien agenouillés dans un paysage; sur l'autre se voit La Création d'Ève. L'œuvre est dans un état déplorable, mais il en reste assez

<sup>1.</sup> Vasari, IV, 496.

pour montrer que celui qui l'a peint n'était pas un simple élève de l'école du Pérugin.

La Création d'Ève rappelle le même sujet traité par le peintre



LA TRINITÉ, BANNIÈRE PEINTE, PAR RAPHAËL (Musée de Cittá di Castello.)

ferrarais Ercole di Giulio Grandi, dans la collection du marquis Visconti Venosta, à Milan; mais ce qui est plus remarquable encore, ce sont les étroites analogies qui existent entre la *Trinité* de la bannière et le même sujet peint par Timoteo Viti pour l'église de la

Trinité d'Urbin. La déduction est claire : l'auteur doit avoir été familier avec les enseignements de l'école ferraraise. Qui serait-ce donc? Ceux qui ont rejeté la tradition d'après laquelle Raphaël serait l'auteur de la bannière ont mis en avant, à sa place, le nom d'Eusebio di San Giorgio; malheureusement, ce pauvre figurant de l'école



LA TRINITÉ, PAR TIMOTEO VITI (Église des Capucins, Milan.)

ombrienne, dont le principal titre de gloire est d'avoir suivi Raphaël à respectueuse distance, ne décèle nulle part ailleurs une origine ferraraise; et la même objection se poserait pour tout autre artiste local sans renom. Si, au contraire, on considère la tradition comme véridique et si, à la suite de Crowe et Cavalcaselle et de maintes autres autorités, on estime que cette bannière de procession est due au pinceau du jeune Raphaël, alors toutes les obscurités s'éclair-cissent; un anneau de plus vient renforcer la chaîne qui relie le jeune urbinate à Timoteo Viti et à la tradition ferraraise; l'hypo-

thèse si contestée qui cherche dans ce sens la descendance artistique de Raphaël reçoit une confirmation toute neuve.

On demandera, sans doute, quelle est la *Trinité* de Viti dont nous parlons. La découverte récente de cette œuvre longtemps perdue, faite dans l'église des Capucins de Milan, a bien plus d'importance qu'on ne lui en a reconnu jusqu'ici <sup>1</sup>. Il est admis que c'est bien le morceau mentionné par Vasari comme peint par Timoteo pour l'église de la Trinité d'Urbin; Vasari indique, en outre, qu'il fut exécuté peu après l'arrivée du peintre à Urbin, en 1495.

N'est-il pas curieux, dès lors, de voir que la bannière de Raphaël fut peinte aussi pour la confrérie de la Trinité de Città di Castello? En tenant compte des analogies artistiques qui rapprochent les deux œuvres et des relations historiques qui unissaient Urbin et Città di Castello, il paraît infiniment probable que Raphaël exécuta sa bannière très peu de temps après que Viti eût terminé son tableau, c'est-à-dire vers 1498 ou 1500. Cette conjecture se trouve d'ailleurs confirmée par le fait qu'en 1499, la peste ravageant la ville, les Castellans firent le vœu d'accomplir un pèlerinage dès que la peste aurait cessé; il est naturel de supposer que la confrérie ait alors commandé une bannière de procession où devaient figurer saint Roch et saint Sébastien, de qui la protection était spécialement implorée contre le fléau².

Je regarde donc la bannière de Città di Castello comme le trait d'union cherché entre le style ferrarais et le style ombrien; car il serait oiseux de prétendre que l'auteur soit tout à fait indemne de l'influence ombrienne. La forme de la mandorle, par exemple, rappelle celle des mandorles de Pinturicchio, que Raphaël doit bien avoir rencontré dès qu'il eut quitté Urbin. En somme, la Trinité de la bannière représente un point de développement intermédiaire entre la Trinité de Viti et la Crucifixion de Raphaël de la collection Mond, peinte deux ou trois ans plus tard.

Nous voici donc arrivé à fixer ce point que Raphaël, de 1499 à 1500, est sous la dépendance artistique de Timoteo Viti, le peintre de la cour d'Urbin. Nous avons vu que Viti aura tout naturellement recommandé son jeune compatriote à l'attention des Castellans. Que serait-ce si le jeune Raphaël eût été son élève?

Ainsi se trouvent déterminées les dates relatives de trois des

<sup>1.</sup> Sur ce tableau, voir Archivio storico dell' Arte, 1894, p. 183.

<sup>2.</sup> Voir E. Calzini, L'Arte umbra del Rinascimento a Città di Castello. Rome, 1899.



LES TROIS MARTYRS, PAR RAPHAËL (Galerie de sir Francis Cook, à Richmond)

œuvres peintes par Raphaël pour Città di Castello: la bannière vers 1499, la Crucifixion de 1501 à 1502, le Sposalizio en 1504. Il ne nous reste plus à examiner qu'une autre œuvre religieuse peinte pour la même ville: le Couronnement de saint Nicolas de Tolentino. Mais, hélas! cette œuvre n'existe plus; un cruel arrêt, un ordre papal, l'a vouée à la destruction à la fin du siècle dernier, et la trace des fragments est désormais perdue. En pareil état de cause, les deux morceaux de la prédelle qui subsistent acquièrent le plus grand prix. Un de ces morceaux fait partie de la collection de sir Francis Cook, à Richmond; l'autre est conservé au Musée public de Lisbonne. Le premier est très peu connu; quant au dernier, il a complètement échappé à tous les historiens de Raphaël.

La reproduction que nous donnons ici, pour la première fois, du morceau conservé à Richmond, permettra aux personnes familières avec la Vie de Raphaël de Crowe et Cavalcaselle d'identifier cette peinture avec celle que ces auteurs décrivent sous le nom d'Histoire des Trois martyrs. La désignation est exacte; seulement, les deux critiques ont manqué d'identifier ce précieux fragment avec le retable perdu de Saint Nicolas de Tolentino. Il est vrai que l'épisode représenté sur les prédelles de Richmond et de Lisbonne est rapporté à saint Nicolas de Myra; mais il n'est pas rare, dans l'histoire de l'art, de voir une confusion s'établir entre les légendes des saints homonymes; l'histoire des deux saintes Catherines en est un exemple bien typique. C'est ainsi que, dans le cas présent, le saint de Tolentino, relativement peu connu, se trouve gratifié de miracles ordinairement attribués à son homonyme plus populaire, et que le jeune artiste, tout coupable qu'il soit d'inexactitude hagiographique, nous a donné ici une charmante version d'un thème évidemment très propre à éveiller son inspiration picturale.

Un consul romain a été suborné pour accuser des jeunes gens non coupables dans une affaire capitale. La sentence est prononcée, et les innocentes victimes sont sur le point de souffrir le martyre, quand saint Nicolas apparaît et arrête la main de l'exécuteur. Raphaël a représenté l'un des quatre jouvenceaux déjà sacrifié sur l'ordre du consul cupide; l'exécuteur s'apprête à décapiter le second, tandis que le troisième et le quatrième s'agenouillent en attendant la mort. Au moment de porter le coup fatal, la main du bourreau est retenue par un saint qui surgit, en habit de cardinal, dans un nuage, et met en fuite les gardes frappés de terreur et de confusion. Le consul, en robe de cérémonie, se hâte de s'esquiver à grands pas. Le frag-

ment de Lisbonne retrace la légende bien connue de saint Nicolas rappelant trois enfants à la vie.

Venons maintenant à la date de ces précieux morceaux. Les témoignages extrinsèques sont contradictoires, car Vasari dit que Raphaël exécuta ce retable à la fin de 1503, et Lanzi parle de 1500.



JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS, ATTRIBUÉ A TIMOTEO VITI (Collection du colonel Legh, Cheshire.)

Je préfère adopter cette dernière date, et voici pourquoi : d'abord le caractère général de ces petits échantillons annonce un tout jeune artiste, encore doué d'une fantaisie enfantine, d'une fraîcheur d'impression, d'une faculté de raconter les choses avec une candide bonne foi, qui semblent plutôt avoir précédé que suivi les qualités de l'auteur de la *Crucifixion*, du *Couronnement de la Vierge*; du Vatican (1502) et du *Sposalizio*. Puis, l'exécution est celle d'un novice encore inexpérimenté dans la technique de son art; le dessin est hésitant,

le contour indécis <sup>1</sup>. Enfin, on y découvre avec Timoteo Viti des analogies qu'une familiarité croissante avec le style ombrien n'a pas encore oblitérées. Dans le Couronnement de la Vierge (1502) et dans la Crucifixion (1501-1502), ces analogies ont toutes disparu et le pur style péruginesque est adopté; or, ce point n'est pas encore atteint ici. Mais avant d'en venir à cette particularité remarquable, qui ne s'impose pas avec la même évidence que l'usage du style ombrien, voyons exactement à quel degré de développement le jeune artiste est parvenu.

L'examen de ces petits panneaux montre qu'aux débuts de sa carrière Raphaël dut subir l'influence de Pinturicchio. Le contour ondovant des formes, les draperies flottantes, les attitudes, les types, tout rappelle Pinturicchio, alors dans la maturité de son âge; et, comme tous les iconographes l'ont remarqué, les rapports de son art avec celui du jeune artiste se décèlent dans plusieurs des Madones de la première époque et dans d'autres sujets. Morelli a été jusqu'à déclarer que la petite prédelle de Richmond était de Pinturicchio, jugement qu'aucun critique ne consentirait à endosser à cette heure. Cependant, la vérité semble être que le jeune Raphaël se servit de quelques esquisses ou dessins de Pinturicchio pour exécuter son œuvre, comme s'il se fût défié de ses propres forces au moment d'aborder un sujet insolite. Nous savons qu'il adopta ce système pour la Crucifixion et d'autres tableaux où il a recouru aux compositions de Pérugin; il est donc infiniment probable qu'il en fit de même pour le retable de Saint Nicolas de Tolentino.

Voilà une influence qui se révèle. En voici une autre. Si, comme je le crois, la prédelle de ce retable date de 1500, si, en d'autres termes, elle vient immédiatement après la bannière, nous devons sûrement y rencontrer quelque trace de Timoteo Viti et du style ferrarais. Notre attente trouve une réponse toute prête. Examinons la figure du jeune homme décapité: le modèle en existe dans un tableau attribué à Timoteo Viti qui est conservé dans la collection du colonel Legh (Cheshire), et représente la Détresse du Christ au Jardin des oliviers. C'est la figure vue en raccourci du saint Jacques endormi — dans une attitude presque grotesque et toute différente de celle qui est ordinairement de mise dans ce sujet — que le jeune Raphaël a empruntée pour son propre usage. La légende, remarquons-le, ne comporte pas de personnage mis à mort; Raphaël a

<sup>1.</sup> Il ne saurait être question de supposer que Raphaël, simple garzone, ait eu des aides à cette première époque.

poussé la scène à la tragédie, afin d'en rehausser l'effet dramatique; le modèle auquel il a recouru ou dont le souvenir l'a servi est l'apôtre vu en raccourci de Viti<sup>1</sup>.

Mais, me demandera-t-on, quel est ce tableau de la Détresse du Christ attribué à Viti? Si le tableau n'est pas de Viti, mon raisonnement s'écroule. Or, un examen de la pièce démonstrative m'a convaincu qu'il a existé un original de Viti dont le tableau du colonel Legh est une répétition<sup>2</sup>. Il y a, d'ailleurs, quelque preuve historique de l'existence d'un tableau représentant ce sujet, si l'on en croit Pungileoni qui fait la remarque suivante : « On m'a dit qu'un petit tableau (quadruccio) de Viti, représentant la Détresse de N. S. au Jardin des oliviers a été récemment transporté de Città di Castello à Rome <sup>3</sup>. »

Qu'est-il advenu de ce quadruccio? Je n'ai pu réussir à suivre son histoire postérieure; mais j'ai naguère, dans un château d'Écosse, rencontré l'original du soi-disant Timoteo Viti appartenant au colonel Legh. Je ne puis affirmer que ce soit le tableau mentionné par Pungileoni, mais toutes les probabilités autorisent à le croire. En tout cas, ce charmant quadruccio est, à mon avis, l'œuvre de Timoteo Viti et fut peint par lui alors qu'il était encore dans l'atelier de Francia, c'est-à-dire de 1490 à 1495 \*.

Nous trouvons ainsi, dans la petite prédelle de Raphaël de Richmond, une réminiscence directe de Timoteo Viti. Cela prouve

- 1. Viti lui-même emprunta probablement le type de cette figure à un modèle plus ancien de l'école ferraraise, car on la trouve originellement dans la prédelle d'Ercole Roberti conservée à Dresde.
  - 2. Peint à l'aquarelle sur vélin.
- 3. Serait-ce chose curieuse le tableau que Vasari dit avoir été peint entièrement par Viti lui-même pour Città di Castello ?
- 4. Ce petit joyau fut prêté par lord Sempill à l'exposition de l'école ferraraise qui eut lieu, en 1894, au Burlington Fine Arts Club. Il était catalogué comme *Inconnu*, mais la description qu'on en donnait était suggestive : « L'œuvre date de 1490 environ et se place sur la ligne de démarcation entre Ercole Roberti et Francia. » L'auteur du catalogue a parfaitement diagnostiqué; mais n'est-ce pas exactement sur cette ligne que Viti trouverait sa place, en 1490 ?

Enfin, même si l'on n'acceptait pas mon système, l'argument subsisterait pour prouver que Raphaël emprunta le prototype de sa figure en raccourci dans la prédelle de Richmond à une source ferraraise. M. Berenson, en effet, a cité une troisième version du même sujet, qui se trouve à Ravenne, sous le nom d'Ercole Roberti (Revue critique, 6 mai 1895). C'est un jeu du sort que le nom de Viti soit encore attaché à une répétition, tandis que son œuvre originale est classée comme d'auteur inconnu.

que, malgré l'influence alors prédominante de Pinturicchio, Raphaël se rattachait encore à des liens plus anciens. Or, comme nous l'avons vu, en 1499 l'influence de Timoteo Viti était prépondérante et celle de Pinturicchio allait commencer. Par conséquent, la prédelle de Richmond est postérieure à la bannière. Mais datetelle de 1500, comme le dit Lanzi, ou de 1503, comme l'affirme Vasari? J'ai déjà accepté la première de ces dates comme la mieux d'accord avec certains éléments techniques; nous voyons à présent que Raphaël n'a pas encore atteint l'heure où il cessera, comme dans la Crucifixion de 1501-1502, de suivre la doctrine de Viti. Par conséquent, la date la plus ancienne de 1500 est la plus plausible qu'on puisse assigner au Couronnement de saint Nicolas de Tolentino de Raphaël.

Cependant, nous n'avons pas encore épuisé tout l'intérêt que présente la prédelle de Richmond. La figure du bourreau rappelle de très près le petit Saint Michel du Louvre. Quelle œuvre a précédé l'autre? Raphaël aurait-il exécuté d'abord la belle petite figure du Louvre et l'aurait-il adaptée un ou deux ans plus tard, en la simplifiant, à la composition qui nous occupe? Ou bien tira-t-il un petit chef-d'œuvre parfait d'une de ses conceptions antérieures? Il est évidemment plus naturel d'admettre cette dernière conjecture. Si, en 1500, le jeune artiste a encore recours à Timoteo Viti pour lui emprunter une figure, et à Pinturicchio pour l'inspiration générale, il ne peut guère avoir produit, avant 1500, comme certains le prétendent, le petit Saint Michel, les Trois Grâces et le Songe du Chevalier, trois conceptions d'une exquise originalité. Je ne puis m'empêcher de placer la date de ces petites œuvres magistrales au retour du peintre à Urbin, en 1504; si bien que la prédelle de Richmond contient le germe d'où est éclose une des plus délicates créations de Raphaël, le petit Saint Michel du Louvre.

Cette prédelle, en résumé, est un « fait nouveau » apporté à la discussion d'un problème compliqué, et c'est ce qui m'excuse d'avoir rouvert à son sujet une controverse dans laquelle on a déjà dépensé beaucoup d'ingéniosité et une notable dose d'acrimonie. Abandonnons-nous maintenant aux plus paisibles jouissances que vont nous procurer les trois premières *Madones* de Raphaël, conservées dans les collections privées d'Angleterre.

HERBERT COOK

(La suite prochainement.)



### A TRAVERS LA SOUABE

STUTTGART — ULM — BLAUBEUREN — SIGMARINGEN

# NOTES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

V



E séjour d'Ulm — j'y ai passé, hélas! une grande semaine — serait intolérable si le touriste n'avait la ressource d'entreprendre quelques excursions dans les environs plus ou moins rapprochés. Trois petites villes — Blaubeuren, Sigmaringen et Geislingen — lui offrent, pour peu qu'il aime l'art, des attractions qui ne sont pas à dédaigner.

Commençons par Blaubeuren, où le chemin de fer nous transporte en une demi-heure.

Au pied de montagnes escarpées, sur lesquelles les forêts alternent avec des rochers dénudés, et à deux pas du merveilleux « Blautopf », cette source dont le bleu d'azur magique n'a rien à envier à la fameuse grotte des environs de Capri, se dresse le monumental couvent des Bénédictins, aujourd'hui transformé en séminaire protestant. La chapelle — gothique — respire un parfum de recueillement et de distinction. D'ailleurs, nulle trace de Renaissance ici, bien que le fondateur, l'abbé Henri Schmidt (en latin Faber, 1475-1496), se fût rendu à Rome, en 1476, sur l'ordre du comte

1. Voir Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., t. XXII, p. 293 et 369, et t. XXIII, p. 55.

Eberhard de Wurtemberg, afin d'obtenir du pape Sixte IV l'autorisation d'ouvrir l'Université de Tubingue.

De même que la cathédrale d'Ulm, l'abbaye de Blaubeuren possède des stalles signées du nom de Syrlin: « Anno Domini 1493..... elaborata sunt hæc subsellia a Georgio Surlin de Ulma, hujus artis peritissimo. » Mais quelle différence! Les ornements sculptés ne se composent que de seize bustes. Ce sont: à droite, le comte palatin Frédéric de Tubingue (1152), le comte Anselme III et sa femme, le comte Henri Ier et sa femme (« Adelhait comitissa »), Job, Josué, Élie; à gauche, la femme du comte palatin Frédéric, les comtes Siegfried et Walther, Sigibod leur père, Abdias, Isaïe, Salomon, Amos. Ces figures, assez graves, ont beaucoup moins de caractère que celles d'Ulm; plusieurs sont grossières et insignifiantes à la fois. Nous avons donc probablement affaire à l'énigmatique Georges Syrlin le fils.

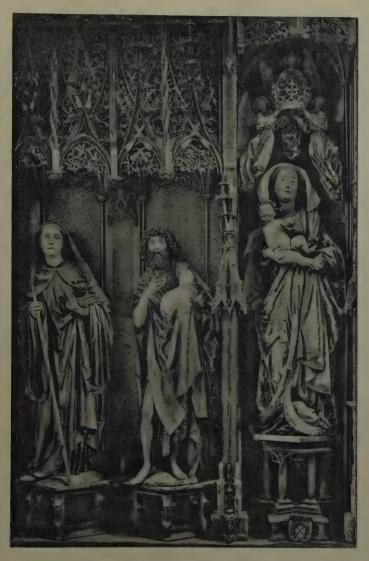
A Blaubeuren, une fois de plus, nous retrouvons la légende de l'artiste à qui ses commettants font crever les yeux afin de l'empêcher d'exécuter pour d'autres un chef-d'œuvre pareil au premier. Les braves historiens locaux Mauch et Grüneisen rapportent gravement ce conte à dormir debout!

Aux stalles fait pendant un retable orné à profusion de sculptures et de peintures (remarquez cette association constante des deux arts), d'une richesse à faire envie aux plus somptueux retables de l'Espagne. Ce polyptyque (exécuté de 1494 à 1496) est d'une complication rare <sup>1</sup>; lorsque les volets extérieurs sont fermés, il montre des peintures représentant la Passion et une prédelle sur laquelle je reviendrai tout à l'heure; lorsque les volets sont ouverts, on voit, entre autres, une série de scènes de la vie de saint Jean-Baptiste; enfin, lorsque les volets intérieurs à leur tour sont repliés, on découvre — sculptées — la Nativité et l'Adoration des Mages, puis une série de portraits de saints ou de donateurs. Par derrière sont représentés des papes, des évêques et divers saints. En dernier lieu, nous apercevons, sur les faces latérales, saint Pierre et saint Paul au-dessus de deux comtes. Regardons de plus près quelques-unes de ces figures : elles en valent la peine.

Les volets extérieurs contiennent, comme scènes principales : Le Jardin des Oliviers, Le Couronnement d'épines, Le Portement de

<sup>1.</sup> Voir: Bach, Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. Stuttgart, Ebner et Seubert; — Paulus, Die Kunst und Alterthums-Denkmale im Kænigreich Wurtemberg.

croix, La Crucifixion. Tout cela bien étoffé et riche en physionomies diverses, mais d'un style trop narratif. Les volets intérieurs sont



LA VIERGE, SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT ENOIT Fragment du maître-autel de l'église de Blaubeuren. D'après l'ouvrage de M. Paulus.

consacrés à la vie de saint Jean-Baptiste. Le coloris en est nourri (rouges intenses, partout des nimbes d'or), et cependant l'air circule partout. Des paysages servent de repoussoir aux fonds d'or. Ici encore la composition est épique plutôt que lyrique; elle intéresse principalement par les costumes.

L'intérieur même du retable est occupé par des sculptures richissimes, des figures de grandeur nature. On reconnaît la Vierge, saint Jean l'Évangéliste et saint Jean-Baptiste, saint Benoît et sainte Scholastique. Ces statues ont pour caractéristiques leurs bouches contractées, quoique édulcorées, et leurs yeux levés, un peu fixes; elles sont drapées avec beaucoup de liberté et non sans noblesse.

A gauche, se développe La Nativité; à droite, L'Adoration des Mages, avec les portraits — en relief — du comte Eberhard de Wurtemberg (et non de Syrlin, comme on l'a cru jusqu'ici) et de l'abbé Henri III Faber. La prédelle, à son tour, nous offre — également en relief — le Christ et les douze apôtres. Ces sculptures, luxueusement dorées (on se croirait à la cathédrale de Tolède ou à celle de Burgos), passent, cela va de soi, pour l'œuvre de Syrlin; mais, quoique amples et mouvementées, elles manquent d'accent.

La prédelle, attribuée à un certain Jakob Acker, représente, au centre, l'Agneau, le poitrail transpercé; des deux côtés, les quatre Évangélistes, saint Jean-Baptiste et saint Benoît, figures à la fois graves et juvéniles, surtout le saint Jean, beau comme un Borgognone. De nombreux philactères commentent chaque personnage.

En outre de l'église abbatiale, Blaubeuren possède une église évangélique, à chœur gothique, fort intéressante, quoique récemment modernisée. On y trouve - et c'est la plus belle œuvre d'art qu'elle s'honore de posséder - un important retable sortant de l'atelier de Zeitblom. Sur les volets extérieurs, L'Annonciation, d'un coloris un peu cru, malgré la profusion de l'or, et d'une certaine mollesse de facture. La composition procède à la fois de Rogier van der Weyden et de Martin Schongauer (la Vierge, douce et recueillie, rappelle les types propres à ce dernier). Sur les volets intérieurs : à gauche, La Nativité; à droite, La Mort de la Vierge, Au centre, une Crucifixion, fort panachée, comme qui dirait la Crucifixion de Solario, au musée du Louvre, interprétée par un Allemand. L'auteur s'est battu les flancs pour donner de la force et de la passion aux bourreaux qui jouent aux dés, pour les rendre terribles. Mais son œuvre manque de lyrisme, d'unité, d'inspiration ; elle appartient au genre épisodique, et la facture ne se distingue que par un je ne sais quoi de voilé. La scène la plus jolie peut-être est La Nativité. Ajoutons que le tableau a été restauré et qu'on a appliqué aux nimbes, il y a une quinzaine d'années, une nouvelle couche d'or. Le coloris est vif plutôt que rompu, les draperies rouges tranchent sur les parties bleues.

Avouez, ami lecteur, que Blaubeuren vaut bien une visite.

#### VI

Sigmaringen, située sur le Danube, en amont d'Ulm, à deux heures et demie de chemin de fer, et plus au sud, se recommande et par son site et par les belles collections d'art qu'y a réunies la branche aînée (catholique) des Hohenzollern, souveraine de cette principauté depuis 1534 jusqu'en 1849, époque où elle l'a cédée à la Prusse 1. Pour moi, j'y ai été attiré avant tout par le désir de voir de près une de ces capitales minuscules, telles que l'Allemagne en renfermait tant jadis. De fait, tout y proclame, sinon le luxe, du moins l'étiquette d'une cour princière : des édifices plus ou moins imposants, avec le fronton grec obligatoire (les tribunaux, l'ancien ministère des Finances), un jardin public (« Hofgarten ») et surtout les enseignes des magasins. On m'affirme que le chef de la dynastie a le droit de continuer à conférer le titre de « Hofrath » (conseiller aulique). Dans les écuries princières s'alignent une cinquantaine de chevaux, aux housses ornées de la couronne fermée, et quarantehuit véhicules, depuis les breaks modernes, les coupés, les victorias, jusqu'aux voitures de chasse et aux carosses de gala, ces derniers moins magnifiques toutefois que ceux que l'on admire dans le palais du duc d'Albe, à Madrid. Le personnel est à l'avenant : si les employés du palais se reconnaissent à leur livrée grise, très simple, les jockeys à casquettes galonnées, les cochers, les valets de pied, ont tout à fait grande tournure et révèlent un train de maison véritablement princier.

Sigmaringen — je commence par le déclarer — est une petite ville moderne, à rues larges et régulières, mais sans industrie, dénuée de tout caractère. Les œuvres d'art y brillent par leur absence.

1. La principauté contient un certain nombre d'œuvres d'art dignes d'être signalées: d'abord, l'imposant château de Hohenzollern, appartenant à l'empereur d'Allemagne et restauré par ses soins; puis, à Bingen, un retable de Zeitblom; à Hechingen, la dalle funéraire du comte Eitel Friedrich de Zollern, par Peter Vischer; à Ennebach, un tabernacle sculpté, un « Levitensitz », et des stalles de l'atelier de Syrlin (1506-1509), ainsi qu'un retable peint attribué à Martin Schaffner. Voir: Lehner, Verzeichniss der Gemælde, p. 22. — Zingeler et Laur, Die Bau- und Kunst-Denkmæler in den Hohenzollern'schen Landen. Stuttgart, 1896.

Ce n'est pas à un tel titre, à coup sûr, que peut prétendre la statue en bronze d'un des derniers princes régnants, qui se dresse sur une des places. Cet ouvrage, d'une patine désagréable tirant sur le laiton, a pour principal ornement une inscription dont voici à peu près le sens : « Pour faire passer l'unité allemande du domaine des rêves dans celui de la réalité, aucun sacrifice ne serait trop grand. »

Laissant de côté les édifices modernes de Sigmaringen, et avant tout la « Hofkirche », d'un rococo affreux, avec des peinturlurages à faire dresser les cheveux, je m'attacherai uniquement à la Vieille Résidence, bâtie sur un rocher qui domine sièrement le Danube. Combien il eût été à souhaiter qu'en pleine Renaissance se fût trouvé un prince songeant à faire, dans ce site merveilleux, ce que faisaient à Heidelberg les électeurs palatins, ce qu'ont fait si brillamment, avec tant de goût et de générosité, les représentants de la famille au xixº siècle, les princes Charles-Antoine (1811-1885) et Léopold! Malheureusement, la Résidence n'est plus qu'une agglomération de constructions disparates, sans plan, sans symétrie, presque sans forme, dont la plupart semblent dater du xvie et du xviie siècle. Pour comble, en 1893, un incendie a dévoré une partie des appartements; de là, de nombreux remaniements qui ont encore ajouté à la cacophonie. Seuls, les pignons dentelés qui dominent le reste des constructions offrent quelque pittoresque et quelque tenue.

La Vieille Résidence (ne pas confondre avec le « Prinzen Palast », qui est moderne et qui s'élève dans la ville même, à proximité d'un superbe jardin), forme, malgré l'incendie de 1893, un dédale d'appartements mi-rococo, mi-troubadour Empire. On n'y compte pas moins de 266 salles ou chambres, toutes éclairées à l'électricité et d'une installation parfois fort somptueuse, surtout dans les pièces destinées aux « allerhæchste Besuche » (aux très augustes visites). De vieux mousquets, des glaces modernes à cadre plat doré, d'innombrables bois de cerfs, y coudoient d'inestimables pièces historiques. Voici une superbe tapisserie flamande du xvie siècle, dans le genre des Combats des Vertus et des Vices, du palais de Madrid, représentant un hommage rendu à l'empereur Maximilien. La pièce, par malheur, a été restaurée. Ailleurs, ce sont d'imposants poêles en faïence de Nuremberg (1487, 1523), ou des porcelaines de Saxe de grande beauté, ou encore les portraits des Hohenzollern, au temps où ils étaient burgraves de Nuremberg.

Un des premiers ouvrages datés de la Renaissance allemande serait, d'après Lübke, la sculpture votive (1526) incrustée sur le portail principal du château. L'on y voit un groupe composé de la Madone tenant le cadavre du Christ; à côté d'elle, à genoux, le comțe Félix de Werdenberg, à qui appartenait alors le château; des pilastres, des festons et des lauriers encadrent la composition. Que voilà une assertion téméraire! Comment! la Renaissance aurait attendu jusqu'en 1526 pour faire son apparition en Allemagne! Et le



SCÈNES DE LA VIE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Atelier de Zeitblom (Église de Blaubeuren), D'après l'ouvrage de M. Paulus.

tombeau de saint Sébald, par Vischer, terminé en 1519, et les tableaux, dessins ou gravures de Dürer ou de Holbein, si riches en réminiscences italiennes, et la crosse de saint Bernward, au dôme de Hildesheim, exécutée en 1492, avec ses anges déjà tout classiques! En réalité, le bas-relief du château de Sigmaringen est une œuvre lourde, écrasée par une arcade surbaissée et défigurée par les dragons gothiques sculptés dans les écoinçons.

La collection d'armes est un des ornements du château de Sigmaringen. Elle occupe — à la déborder — une galerie étroite, sorte de couloir mal éclairé. Ici, je me récuse : ce serait à des spécialistes tels que le comte de Valencia de don Juan ou M. Maurice Maindron, qu'il appartiendrait de se prononcer sur la valeur de cette série. Je me bornerai à signaler, à côté d'innombrables engins de destruction, quelques vitraux suisses de la Renaissance.

Le musée même des Hohenzollern est installé dans une sorte de chapelle gothique, construite en 1862, à larges baies, garnies malheureusement de vitres dépolies, ce qui raréfie l'éclairage. A l'entrée sont déposées douze paires de babouches en feutre, vastes comme des bateaux, et que les visiteurs sont tenus de chausser, afin de ne pas détériorer le parquet. Pour les y encourager, le gardien leur donne l'exemple. C'est ainsi accoutré que je franchis le seuil de cette collection inestimable.

Dès l'abord, on est frappé de la richesse des vitrines, où s'accumulent des ivoires du vue ou du vue siècle, provenant de la vente faite, il y a quelques années, par la ville de Volterra, et d'autres ayant fait partie de la collection Spitzer, puis des plats dans lesquels les merveilleux potiers de Gubbio et d'Urbino ont fixé, pour la postérité la plus reculée, sous l'immarcessible émail, les couleurs les plus savoureuses de leur palette. Ailleurs, c'est une précieuse suite de dessins, parmi lesquels brille la superbe Adoration des Mages esquissée par Bald. Peruzzi pour une des tapisseries du Vatican 1.

L'école italienne compte un joli cassone du xv° siècle, orné de scènes de la vie de la Vierge placées chacune sous une petite arcade. Le coloris, malheureusement, a poussé au noir.

Plus importante est la Vierge avec sainte Anne, que la critique moderne s'accorde, ou peu s'en faut, à attribuer au Corrège. Le tableau — d'un ton violacé — est tellement repeint, tout comme celui du musée Stædel, à Francfort, qu'il est impossible de savoir ce qui en est : il n'en reste littéralement que la carcasse. Je me bornerai à constater que la sainte Anne, représentée sous les traits d'une vieille femme, rappelle les types chers à Mantegna.

L'école flamande, à son tour, offre quelques tableaux qui ne sont nullement à dédaigner. A Gérard David le catalogue attribue une *Annonciation*, aux draperies bleuâtres (n° 2, 4). D'un côté, l'ange Gabriel; de l'autre, à genoux, la Vierge, remarquable par son visage plein et recueilli. Le coloris est très vigoureux; il est fâcheux que le tableau ait été outrageusement verni.

Le petit Memling (n° 194), La Vierge trônant entre saint Georges 1. Publiée dans mes Tapisseries de Raphaël, p. 36. et un ange, passe aujourd'hui pour une copie moderne de celui de

la National Gallery. Mais le Mariage de la Vierge, attribué à Herri Met de Bles (n° 17), nous charme, malgré la dureté du coloris, par de jolis motifs Renaissance; on y voit, peint en grisaille, un combat à l'antique : des cavaliers luttant contre des fantassins.

Par contre, j'hésite à inscrire au compte du maître de la Mort de la Vierge le triptyque composé de la Nativité, de l'Adoration des Mages et de la Fuite en Égypte. Outre que le coloris est trop foncé pour lui, les types sont grossiers, tout à fait sans âme.

Ecce iterum. En vain on espérerait circuler en Souabe sans se trouver nez à nez avec Barthélemy Zeitblom; pour ma part, je suis le premier à me féliciter de ces rencontres. Au musée de Sigmaringen, le brave maître souabe nous souhaite la bienvenue par un important retable retraçant les scènes de la Vierge (nos 132-139). C'est de la bonne et loyale peinture, mi-flamande, mi-allemande, un peu archaïque encore, où l'or, prodigué pour les nimbes, alterne avec des carnations d'un rouge un peu



L'ANNONCIATION (VOLET DE RETABLE) Atelier de B. Zeitblom (Église de Blaubouren).

trop intense. Ce qui fait le charme de ces compositions, ce sont,

outre leurs bonnes figures ingénues, toutes sortes de détails d'une souveraine naïveté: saint Joachim prenant sainte Anne par la taille, saint Joseph tenant à la main une chandelle de suif (dans le Mariage de la Vierge, le même saint se montre sous les traits d'un vieillard, ce qui manque de toute logique), ou encore sainte Élisabeth coiffée d'un turban. Les revendications de l'ère nouvelle se font sentir dans l'Annonciation, caractérisée entre autres par un vase rempli de muguets (et non plus de lys); le geste et les attitudes de la Vierge, se retournant vers l'archange relégué à l'arrière-plan, sont déjà d'une parfaite liberté. N'importe; de même que son compatriote et contemporain Hans Holbein, le vieux Zeitblom manque d'accent. Il faudra le souffle de la Renaissance pour transporter et enflammer, non pas lui, — il était trop tard, — mais ses successeurs: Martin Schaffner tout comme Hans Holbein le jeune.

Ici, comme partout ailleurs, Zeitblom a pour compagnon fidèle Martin Schaffner. Celui-ci est représenté au musée de Sigmaringen par un grand retable, infiniment plus archaïque que celui de la cathédrale d'Ulm. Remarquez dans le Portement de croix les hommes nus du fond, les mains liées derrière le dos : le modelé en est encore passablement inexpérimenté. J'en dirai autant du coloris, qui n'a pas assez d'air et en échange trop de crudité. Pareillement, l'emploi de nimbes d'or s'accorde à souhait avec le choix d'ornements gothiques.

Malgré ces lacunes, sachons rendre hommage aux figures, qui sont fort élancées, et aux têtes, qui ont infiniment de caractère. Le retable de Sigmaringen représente évidemment la première étape dans l'évolution de Schaffner.

Au retable de Schaffner fait suite un superbe portrait d'homme, dû à un autre champion de l'école souabe, Christophe Amberger : il est modelé d'une façon miraculeuse, malgré son nez retroussé et sa bouche de travers. Le portrait de femme qui lui fait pendant a malheureusement été restauré

Dans la section de l'art textile, je signalerai une suite fort précieuse de petites tapisseries allemandes gothiques, des « dosserets », d'un coloris cru, riche en rouges vifs. Il n'est pas impossible que ces pièces soient des « Hausarbeiten », c'est-à-dire qu'elles aient été exécutées, non par des haute-lissières de profession, mais par de nobles et puissantes dames ou par de simples bourgeoises désireuses d'occuper leurs loisirs.

Un Combat d'hommes sauvages à fond damassé (xive-xve siècle)

se fait remarquer par son caractère pseudo-oriental. Il est regrettable que cette pièce soit toute panachée; les hommes sont rayés de gris et de bleu, ce qui coupe les figures. Le n° 4 (xıve siècle) montre des hommes et des femmes sauvages marchant pieds nus, au milieu de banderoles. Ce sont des scènes d'un roman de chevalerie, fort jolies, curieuses et décoratives. Une autre tapisserie, de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle (n° 42), représente La Famille de la Vierge, « Die heilige Sippe ». La plus curieuse de ces pièces est une illustration d'un roman de chevalerie français, Guillaume d'Orléans, et retrace les aventures de ce prince et de la belle Amélie. Des inscriptions commentent chaque épisode. L'ensemble est plein de vivacité et les figures ne manquent pas d'une certaine élégance .

Un des joyaux du musée de Hohenzollern, c'est la pierre lithographique, récemment achetée en Portugal, digne pendant de celle dont s'honore la collection Charles Stein. On y voit la Vierge assise sous un portique et entourée d'un essaim d'anges, parmi lesquels un donateur. Les types sont germaniques, mais si larges, si savoureux! Le modelé est aussi précis que libre et de petites incrustations en pierres de couleurs (roses, bleues, etc.) viennent relever l'architecture, qui appartient à la plus belle Renaissance. La voûte à caissons est à elle seule une merveille; elle porte une série de petits reliefs exquis (Samson tuant le lion, le Sacrifice d'Abraham, etc.).

Une inscription commente la scène principale :

Quisquis es, æterni matrem venerare tonantis. Cui favet ipsa parens, natus et ipse favet.

Cette assimilation de Jésus Christ à Jupiter tonnant est faite pour nous surprendre. Quoi, dès 1520, en pleine Allemagne, dans la cité sainte du protestantisme, à Augsbourg, des réminiscences si profanes!

Au musée de Vienne, deux pierres analogues, représentant le Jugement de Pâris, portent : l'une le monogramme HD, que l'on a lu Hans Dollinger, l'autre, le monogramme BG, 1538. « Tout en émettant des doutes sur l'artiste énigmatique qui a nom Hans Dollinger, Ilg inclinait à considérer Hans Kels comme l'auteur du basrelief de la collection Stein<sup>2</sup>. J'avoue que ces raisons sont assez

<sup>1.</sup> Publiée par Hefner-Alteneck, Kunstwerke, t. III.

<sup>2.</sup> Le Catalogue des objets d'art composant la collection de feu M. Charles Stein (juin 1899), attribue encore l'Entrevue de Charles-Quint et de son frère Ferdinand à Hans Kels (n° 80).

convaincantes et qu'au surplus toute question d'attribution mise à part, il n'en subsiste pas moins que nous avons là une des œuvres les plus saisissantes de la sculpture allemande de la première moitié du xvi siècle ».

Je finis par où j'aurais dû commencer, à savoir par la date et la signature, qui donnent un intérêt tout particulier au petit chefd'œuvre de Sigmaringen: « MDXX Johann Daher Augustan. » Le voilà donc connu le nom du prodigieux artiste qui ciselait ces basreliefs, vendus de nos jours dix fois leur poids en or: Jean Daher d'Augsbourg. M. Molinier l'ignorait encore lorsqu'il a publié le premier volume de son grand ouvrage. Je suis heureux d'apporter ma modeste contribution au monument qu'il élève avec tant d'érudition et de goût <sup>2</sup>.

L'importance du musée de Sigmaringen est encore relevée — et ce n'est pas un mince mérite — par l'érudition et l'obligeance de ses conservateurs. L'avant-dernier, le D<sup>r</sup> Lehner, en a fait connaître les richesses à l'aide de nombreuses publications. Son successeur, M. le conseiller Græbbels, tout en préparant de nouveaux catalogues, où il serrera les problèmes de plus près, ne néglige rien pour compléter les séries déjà si précieuses. Remercions par-dessus tous le noble possesseur de tant de merveilles, S. A. R. le prince Léopold, pour la libéralité avec laquelle il ouvre ses collections aux visiteurs, ainsi que pour l'ardeur éclairée avec laquelle il ajoute sans cesse au fonds ancien les conquêtes nouvelles les plus enviables.

EUGÈNE MÜNTZ

- 1. Molinier, Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie, t. II, p. 208.
- 2. Nous avons donné précédemment (3° pér., t. XXII, p. 378) la reproduction hors texte de ce bas-relief.





### CLAUDE - HOIN

(TROISIÈME ARTICLE 4)



Hoin excellait dans ces études rapides, largement tracées sur papier bleu, au crayon noir rehaussé de blanc, et parfois égayées des touches vermeilles des crayons de couleur. Beaucoup ont figuré à la vente de La Loge, faite en 1872 à Dijon: hommes aux traits énergiques, femmes coiffées de chapeaux Directoire, jeunes filles parées d'un ruban ou d'une fleur. Ces feuilles, sur lesquelles on voudrait mettre des noms qui donneraient la clef de bien des relations de l'artiste, se font remarquer par

leur excellent dessin et un don précieux, celui de la ressemblance. A distinguer surtout une expressive Tête de jeune femme aux cheveux flottants retenus par un ruban bleu, chez le Dr Barbier, de Dijon, moins terminée mais supérieure peut-être au portrait de la même personne exposé au musée de cette ville. Toutes ces études très personnelles sont de grandeur nature; dans un plus petit format, l'artiste a exécuté nombre de portraits intimes. Ils sont au crayon ou à la pierre d'Italie, finement rehaussés de sanguine et

1. Voir Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XXII, p. 441, et t. XXIII, p. 10.

tout à fait dans la manière d'Augustin de Saint-Aubin. N'était la signature, c'est à ce charmant artiste qu'on serait tenté d'attribuer deux médaillons, le mari et la femme, appartenant à M. Paul Royer-Collard. L'agréable figure de l'homme offre une telle ressemblance avec le peintre — même dessin du front, des yeux, du nez — que nous n'hésitons pas à y voir son frère cadet Louis Hoin, dont la femme, des fleurs dans la coiffure, mais moins que jolie, est également dessinée de profil.

A signaler à Dijon, dans ces dimensions restreintes, chez un amateur d'art distingué, M. le D<sup>r</sup> Marchant, un intéressant portrait d'homme jeune, au crayon rehaussé de sanguine; il y voisine avec une fine aquarelle de forme ronde, Jeune femme allaitant son enfant, qui nous servira de cul-de-lampe.

Nous n'avons pu voir, plusieurs salles du muzée de Dijon étant fermées, deux autres portraits-médaillons sur une même feuille, de monture ancienne:  $M^{me}$  Dugazon des Italiens et M. Monvel des Français, signés C. B. Hoin avec une date que l'on croit lire 1782. Au soin de l'exécution, si tant est qu'on puisse en juger par une reproduction imparfaite, à la gaieté des expressions, à la réunion dans un même cadre, on devine des amis de l'auteur: physionomie spirituellement ingénue chez l'actrice et fine chez le comédien. On sait que Monvel, acteur et auteur dramatique, passe pour être le père de M<sup>lle</sup> Mars, « son meilleur ouvrage ».

Et tous ces médaillons, dessins minuscules plus ou moins rehaussés de pastel ou d'aquarelle, nous amènent à dire un mot des vraies miniatures, non plus sur papier, mais sur ivoire, art délicat, un peu féminin, dans lequel brillaient alors tant de concurrents redoutables. Sicardi, Vestier aux gris si fins, Augustin, Hall surtout, lui qu'on avait surnommé, avec quelque exagération, le van Dyck de la miniature, étaient bien faits pour décourager un artiste moins habile.

Dès 1778, Hoin exposait son portrait en miniature au Salon de Toulouse et le laissait en témoignage de reconnaissance à l'Académie de cette ville, qui l'avait admis dans son sein en qualité d'artiste associé honoraire étranger. Ce petit tableau, trouvait-on alors, se recommande par sa touche spirituelle, son coloris fin et son dessin gracieux. Quand, après la Révolution, il s'informait de la réorganisation de cette Académie, Suau, professeur de dessin à l'école centrale de la ville, lui répondait, le 4 fructidor an xi:

Nous avons formé un musée où sont réunis les plus beaux morceaux d'art de ce département. Votre portrait en miniature et les deux tableaux au pastel que vous avez donnés à notre Société y sont exposés à la vénération publique. Soyez bien persuadé, Monsieur, que si notre Société se réorganise, nous nous ferons un honneur infini de pouvoir vous compter toujours au nombre de nos associés les plus distingués. C'est le vœu de tous mes collègues....

Nous avons eu la bonne fortune de découvrir, chez une arrièrepetite-nièce du peintre, un vrai nid de miniatures de sa meilleure
époque. Telles de ces miniatures, la souriante jeune femme au
corsage rouge, aux cheveux blonds ornés de fleurs, à la guimpe
de mousseline, ou bien la jeune fille au fichu blanc, cheveux
poudrés, fleurs au corsage, offrent une analogie d'exécution, un
air de famille avec celles de Hall au point de les croire de sa
main. Moins flou, moins vaporeux à la vérité, moins fin aussi que
le maître suédois, Hoin s'y montre plus vif de ton et d'une exécution
tout à fait séduisante.

Dans ce lot, il faut remarquer un seigneur âgé, au costume datant de 1780 environ, cheveux blancs, habit avec jabot, très finement peint, et un autre portrait d'homme à l'air triste et réfléchi, habit marron, travaillé par petites touches systématiques d'un pointillé dont le miniaturiste s'est affranchi plus tard. Les traits rocailleux de Colson père, du musée de Dijon, nous sont revenus en mémoire à sa vue, et l'hypothèse n'aurait rien d'invraisemblable, qu'un portrait de Colson le fils, peint par son intime ami Hoin, se retrouvât parmi ces souvenirs de famille.

Le malheur est que ces ouvrages sont rarement accompagnés du nom du personnage. Pour un autre, toutefois, comme c'est son propre portrait, d'une tonalité un peu rouge, répétition réduite des pastels de Dijon, il n'y a pas à s'y tromper. A côté sont des copies très fines d'œuvres connues : le Portrait d'une dame, d'après le van Dyck du musée du Louvre (n° 149 du catalogue Villot), la Vierge portant l'Enfant Jésus, d'après Rubens, charmante miniature signée Cde Hoin, d'une coloration très vive; ce sont elles que signalait Amanton, en 1817, comme ayant été exposées le 21 frimaire an xi, à Dijon, par l'auteur, dans une salle du musée nouvellement créé.

Elles sont à rapprocher de la miniature signée de la collection Estienne, Jeune paysanne à la gorge abondante, soutenant de ses bras musclés une corbeille de fruits, exécutée encore sous l'inspiration évidente d'une peinture de Rubens ou de Jordaens. Enfin, il est intéressant d'en retrouver une de Hoin, d'après son maître Greuze, peinte avec ces reflets roses dans les ombres des chairs que le peintre affectionnait. C'est la tête de jeune fille bien connue, à l'air mélancolique, gravée, croyons-nous, sous le nom de la Vertu chancelante.

De divers côtés, on nous signale des miniatures, qui sur des tabatières, qui sur des bonbonnières. Les collections Panhard, Doisteau en possèdent. Le manque de signatures rend parfois les attributions assez chanceuses, d'autant que, dans ce petit genre, Claude Hoin est plutôt protéiforme. Ainsi, celle qui ornait une boîte d'écaille blonde. à lui attribuée, à la vente Mühlbacher, Jeune femme à l'écharpe bleudtre, rappelait, si nos souvenirs sont exacts, le faire serré de Dumont. L'agréable portrait de jeune femme aux cheveux blonds, à la gorge à moitié couverte d'un fichu de mousseline, à rayure blanche, au corsage violet tendre, note caractéristique, on le sait, semble avec quelque vraisemblance lui être donné par son possesseur M. Charles Ephrussi, mais pourrait aussi bien être attribué à Vestier. On peut, au contraire, affirmer comme de Hoin la Jeune fille blonde, au corsage bleu, de M. Jules Porgès, et la Dame aux boucles blondes, aux yeux brun clair, dont le portrait, monté sur une boîte d'écaille, appartient à l'un des plus connaisseurs parmi nos antiquaires, M. Guiraud. C'est lui qui, il y a quelques années, découvrait chez un amateur, à Dijon, un portrait du comte de Provence tout à fait dans le goût de l'artiste, répétition sans doute de la miniature qu'il peignait à Versailles pour ce prince, aux derniers jours de 1785. Elle serait passée depuis dans la collection de M. C. Groult.

Pour terminer sur ce sujet, il reste à signaler les diverses miniatures que l'artiste amoureux a faites de l'agréable veuve qui devait, par la suite, devenir M<sup>me</sup> C. Hoin. Dans son Journal, il parle souvent de son image placée sur sa table, qui le regarde et lui sourit, mais ne lui répond pas. Ce sont sans doute les dernières qu'il ait exécutées, car à la fin de sa vie, la fatigue de ses yeux semble l'avoir décidé à renoncer à des travaux aussi délicats pour ne plus s'occuper que de pastels.

Il y a un siècle, la vraie campagne était à deux pas, à la place occupée par les faubourgs du Paris actuel. Pas n'était besoin d'aller au loin pour y prendre des « intentions de sites », comme dit notre



ÉTUDES DE TÊTES, DESSIN REHAUSSÉ, PAR C. HOIN (Appartient à M. Paul Royer-Collard.)

peintre, c'est-à-dire les études nécessaires à ses fonds de gouaches. Il suffisait d'aller à Belleville ou à Pantin; Romainville avait un bois et les Prés Saint-Gervais n'étaient pas une ironie. Hoin, dans ces promenades, semble ému devant la nature; mais, comme tous ses contemporains, il ne la voit qu'avec les yeux de la convention. Ses parcs, d'harmonieuse allure, tout enveloppés de verts passés et de gris fins, sont réveillés des tons roux de l'automne, ses notes préférées, bien choisies pour faire ressortir sur un fond doucement éteint les élégantes figures qu'il y promène.

Sorti un jour de printemps dans l'intention de dessiner, voici le petit tableau qu'il trace au retour pour son amie, dans la note idyllique du temps, où l'on sent passer comme un souffle de J.-J. Rousseau:

.... J'ai repris mon ouvrage jusqu'à deux heures ; je suis allé dîner et de là me promener. Il faudrait, en ce moment, la plume de Gessner pour te rendre tous les détails de cette promenade. J'ai suivi la barrière du Temple jusqu'à Belleville; de là je me suis rendu au Prés Saint-Gervais. Je suis allé jusqu'à Pantin, d'où j'ai gagné le bois de Romainville.... Comme j'étais seul, j'étudiais et philosophais. Le soleil était beau, la nature riche et brillante de son nouvel éclat. Je l'ai considérée, examinée, comparé les effets des couleurs des différents objets les uns avec les autres. Je crois avoir pris une bonne leçon. Dans ce charmant endroit, la gaieté y tient lieu de tout. C'est le rendez-vous du bonheur et de la bonne intelligence. Vous y voyez les pères, mères et enfants, ensemble ou séparés, mais tous la joie sur leurs figures; et ce qui n'est pas moins intéressant, ce sont les accouplements du cœur. L'intérêt est dans leurs conversations, dans leurs yeux, dans tous leurs mouvements. Oh! Amélie, tu étais avec moi quoique tu n'y fusses pas! Je pressais tes cheveux sur mon cœur, je baisais ton anneau, je t'appelais : Amélie, chère épouse, amante adorée, quand pourrons-nous nous promener ainsi?

Nous nous doutons que l'amour était bien pour quelque chose dans ce lyrisme; l'artiste est sincère pourtant, et sincères aussi sont les aquarelles légères faites au cours de ses promenades autour de Paris ou dans ses voyages en Bourgogne, bien que la nature y semble vue comme à travers un léger brouillard. C'est dans sa ville natale qu'il faut les chercher surtout. On voit chez M. le D<sup>r</sup> Marchant des paysages rappelant beaucoup le travail de Pérignon, moins la sécheresse: Vue du jardin de M. d'Osily, Vue de la Colombière, Vue du Parc, prise des bords de l'Ouche, le parc des Condés, avec ses ifs taillés en pièces d'échiquier, vues prises toutes aux environs immédiats

de Dijon, en 1784. Chez M. Paul Court, des études analogues, aux tons flous et vaporeux, parmi lesquelles nous avons distingué une Vue de Saint-Irénée près de Lyon. Chez M. Metman, des paysages



TÊTE DE JEUNE FEMME, DESSIN AUX CRAYONS DE COULEURS, PAR C. HOIN
(Appartient à M. le D. Barbier, à Dijon.)

datés de floréal an VII; chez M. le conseiller Masson, des gouaches qu'il tient par héritage de son grand-père, le peintre J.-C. Naigeon, quelque souvenir donné à son vieux camarade de l'école de Devosge; chez M<sup>me</sup> de Chamberet encore, des paysages ornés de ruines, tout à fait dans le goût de Pernet ou de Nicolle; chez le D<sup>r</sup> Henri Royer-Collard, à Tours, deux autres gouaches: Vue des environs

de Vincennes et Vue de Vaugirard, près Paris, qui pourraient bien être celles que l'artiste exposait au Salon de 1802.

Hoin, d'ailleurs, peut être comparé et va de pair avec les paysagistes-gouacheurs du temps, Pillement, Mongin aux massifs d'arbres d'un indigo hardi, Lallemand son compatriote; toutefois, nous lui préférons Louis Moreau l'aîné, pour l'agilité spirituelle du pinceau doublée d'une exquise harmonie, ou bien encore Taunay, dont les amusantes compositions s'encombrent de bergers et d'animaux. Hoin n'a pas leur imagination, mais de la sensibilité et parfois une note spéciale de mélancolie.

Cette tournure particulière d'esprit l'a même amené à un genre de paysage que l'on pourrait qualifier de funèbre, car il y fait intervenir stèles et tombeaux. À la mort de chacun de ses parents ou amis, il ne manque pas d'exécuter en souvenir d'eux quelque gouache dans la note triste. Au bas d'un paysage aux tons vaporeux du salon de M<sup>mo</sup> de Chamberet, on lit: Tombeau de J. J. Hoin maître ès-arts et chirurgie, etc., fait par C. B. Hoin 1782. C'est la gouache à la mémoire de son père, exposée à cette date au Salon de la Correspondance. Au sujet d'un autre dessin du même genre, il écrira:

.... Rendre compte à mon amie de ce que je fais, c'est satisfaire mon cœur. Je lui dirai donc que je me suis occupé en faisant une petite esquisse du tombeau de mon oncle. Ce titre était la suite des circonstances, mais il était mon ami, titre bien plus cher à mon cœur....

N'est-ce pas ce paysage qu'il exposait au Salon de l'an ix (1801), sous le titre de Derniers devoirs de l'Amitié, et cet oncle défunt n'était-il pas celui qui l'accueillait à Paris aux heures bénies de la jeunesse? Le sentimental artiste se laisse aller encore à sa tendance au paysage funèbre, dans un dessin grand comme un dessus de bonbonnière, que lui inspire la lecture des Lettres sur la Mythologie:

.... En t'attendant, je m'occupe encore d'un petit tombeau. Il intéressera toutes les âmes sensibles. C'est Émilie sur celui de Demoustiers. Amélie ne sera pas la dernière à approuver mon idée....

Travaux sans grande importance sans doute, mais marquant plus d'originalité que telles de ses réductions gouachées des marines de Vernet ou ses copies de van Dyck.

L'entourage d'un artiste donne souvent la clef de ses tendances et de certaines particularités de son talent. En relation avec Fessard, Gaucher et beaucoup de graveurs, Claude Hoin devait nécessairement tâter de la gravure. Il s'y essaya, en effet, pendant les années qui précédèrent la Révolution. A part quelques portraits gravés par lui d'après ses dessins, celui de *Piron*, en 1786, le portrait de son père que nous avons reproduit, son propre portrait-médaillon à l'eau-forte, terminé au lavis (1787), et celui de son frère cadet *Louis Hoin*, en 1788, la grande composition allégorique inspirée par la mort de Mirabeau est son morceau principal.

Comme beaucoup d'autres, il avait interrogé l'actualité pour cette pièce toute de circonstance : L'Apothéose d'Honoré Gabriel Riquetti ci-devant comte de Mirabeau, dédiée aux amis de la Constitution par Claude Hoin peintre de Monsieur; assez bien composée, elle ne sort pas de la rhétorique habituelle d'artistes comme Monnet, Sergent-Marceau on Desrais. C'est pauvre d'invention, mais d'exécution claire, dans ses tons de lavis de bistre. L'estampe est bonne à rechercher.

Ce sont surtout les dessins du sculpteur Guillaume Boichot qu'il s'est plu à reproduire à l'eau-forte. Né à Châlon-sur-Saône, en 1738, donc plus âgé que Hoin, dessinateur « musculeux et mouvementé », très impressionné par l'étude de l'art antique, Boichot semble avoir exercé sur lui une certaine influence. Sculpteur, son morceau principal est une statue colossale de la Force, figurée par un Hercule assis, placée autrefois sous le portique du Panthéon. Il fut agréé à l'Académie royale en 1785; au Salon de 1789, il exposait des terres cuites, et à celui de l'an xII, les bustes de Bernardin de Saint-Pierre et de Denon.

« Boichot, dit Renouvier dans son Histoire de l'Art pendant la Révolution, devait rencontrer parmi ses camarades d'école un graveur fait pour le traduire : c'est Hoin, qui fut peintre de portraits au pastel et de paysages à la gouache, mais qui ne nous occupe ici que comme graveur au lavis et à l'eau-forte, et interprète affectionné des dessins de son ami. Les pièces qui portent les noms des deux artistes, et qui parurent en partie dans les années précédant la Révolution, sont peu agréables de forme, d'un dessin inquiet et d'une exécution pittoresque : Léda, Danaé, estampes au lavis ; Hercule et Omphale, eau-forte datée de 1786, enfin, L'Assemblée de philosophes, par son ami Hoin, 1788. » Cette dernière pièce, que nous avons vue au Cabinet des estampes, largement grayée au lavis et dédiée par Hoin au comte de Coëtloury, semble faite d'après une sépia de Fragonard. Il a d'ailleurs gravé dans le même goût, d'après ce maître, la Mort du cénobite.

Au Salon de 1801, Claude Hoin montrait une frise au lavis, d'après Boichot, représentant la Toilette de Vénus, « à vendre à son domicile, 17, rue de la Jussienne ». Nous n'avons pas rencontré celle-ci, mais une autre frise, Jésus au tombeau, où Boichot se qualifie encore de sculpteur du Roi. C'est une sorte de bas-relief à la composition mouvementée, très vivement gravé au lavis, à l'imitation d'un dessin à la sépia. Dédiée à François Burette par son neveux et ami Clde Hoin peintre de Monsieur, cette composition nous semble



ÉTUDE DE JEUNE FILLE, PAR CLAUDE HOIN Miniature appartenant à M<sup>me</sup> Fernandez.

un modèle fait par Boichot pour quelque retable, qu'aurait fait exécuter à Dijon, par ses ouvriers, l'orfèvre Burette.

Pour donner le ton des relations entre les deux artistes, il est intéressant de reproduire cette lettre écrite par Boichot, pendant un séjour que le peintre fit dans sa ville natale, au commencement du siècle:

Au citoyen Hoin, peintre, chcz le citoyen Hoin, chirurgien-médecin, à Dijon 1.

Mon bon ami, est-ce que nous ne vous reverrons pas bientôt dans notre Paris, revoir le Musée qui est votre galerie délectable et vos amis du Lycée que je rencontre quel-

quefois, qui me demandent de vos nouvelles, entre autres M. Verniquet. Je sais que notre patrie a bien des charmes; je voudrais bien, comme vous, revoir mon Châlons; c'est plaisir de voir ses amis et compatriotes, mais la monotonie de la vie de province amène insensiblement l'ennuy et fait désirer le retour à Paris, où se retrouve la nourriture de l'esprit dans les objets des arts du dessin. Ce n'est donc que dans cette grande peuplade au milieu de laquelle nous en jouissons.

L'on n'expose pas encore ce qui est arrivé nouvellement d'Italie, la Vénus de Médicis et nombre d'autres objets d'art; elle n'est pas encore visible et l'on ne sait quand tout cela le sera. Il faut préparer des locaux, mais il n'y a jamais d'argent pour cela. Il faudra pour le présent la protec-

1. Cette lettre et la plupart des autres documents que nous publions dans le cours de cette étude font partie d'un dossier concernant le peintre Claude Hoin, que M. Paul Royer-Collard a très libéralement mis à notre disposition.

tion de M. Denon pour voir la Vénus. L'on m'a dit qu'elle était dans un endroit particulier où elle se voyait, mais point publiquement.

Vous savez que Denon est devenu le directeur général du Musée avec 24 mille livres d'appointement et logé aux galeries. En qualité de compatriote, il pourra nous accorder quelques faveurs pour les entrées. Moitte le sculpteur m'a dit que l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon était relevée de sa suppression, qu'on lui avait envoyé sa lettre de nomination à la place d'associé-correspondant et que beaucoup d'anciens membres avaient été rappelés dans son sein. Je ne doute pas que vous n'en

soyez aussi. Vous savez que j'avais l'honneur d'y être admis. Est-ce que je ne pourrais pas y faire valoir mon ancien titre et obtenir une nouvelle lettre de réception, ayant été de la ci-devant Académie de peinture et sculpture, depuis associé à l'Institut national et de plus un compatriote de notre ci-devant Bourgogne? Faites moi le plaisir de me dire quelle est la marche qu'il faut prendre pour m'y réintégrer.

Vous me ferez le plaisir de remettre cette petite note ou lettre à M. Devosge. C'est de la part de M. Lebas de Courmont, qui est allé le voir en revenant de Besançon. Il se loue beaucoup de la complaisance qu'il a eue de lui faire voir ce qu'il y a de remarquable dans



PORTRAIT DE JEUNE FEMME, PAR CLAUDE HOIN Miniature appartenant à M<sup>mo</sup> Fernandez.

votre ville... Ma femme vous fait mille compliments, et moi qui vous suis sincèrement attaché comme votre ami,

Bоіснот <sup>4</sup>, Ass. de l'Institut national.

Ce 9 prairial an xI.

L'ancien régime avait disparu dans la tourmente. Avec lui, sombrait une société frivole, amie d'un art léger, dans l'exécution comme dans le sujet. Si d'illustres confrères, Greuze et Fragonard, étaient réduits par les événements à la portion congrue, par quelles tristes épreuves durent passer de plus modestes! La révolution

1. Guillaume Boichot, sculpteur, né à Châlon-sur-Saône en 1738, mort à Paris en 1814. dans les arts entraînée par celle des idées, ne pouvait améliorer la situation d'un artiste de boudoir comme Claude Hoin. La plupart de ses clientes étaient dispersées, et les émigrés avaient autre chose à penser qu'à la miniature.

Où Claude Hoin, sans souci du lendemain, passa-t-il ces heures mauvaises? Nous n'avons à cet égard aucune donnée certaine, à Dijon sans doute, dans sa famille si considérée, où l'ancien « peintre de Monsieur » n'avait rien à craindre. D'ailleurs, pour les artistes, la société se reforma vite. L'ancienne Académie Royale, si fermée, ayant été dissoute, ils se groupent autrement; Hoin fait partie de la Société populaire des Arts, du Lycée (1794), connu ensuite sous le nom d'Athénée des Arts, et y fréquente assidument. On s'y réunissait entre confrères, littérateurs, artistes et savants, pour y entendre des lectures, des conférences, des poésies. On y organisait des concerts. Loin d'être un sauvage, il aimait le monde, le mouvement, et retrouvait là beaucoup de ses amis : les graveurs Gaucher et Ponce, l'ingénieur Verniquet, les sculpteurs Gois père et fils, le peintre Gautherot, Colson enfin qui y faisait des cours de perspective et tant d'autres.

Ce dernier, très mêlé à la vie de notre artiste, fut pour lui un conseil et un ami. Fils de J.-B. Gilles dit Colson, qui se vantait d'être l'auteur de quatre mille portraits au pastel et de ne jamais mettre plus de deux heures à faire la tête, Jean-François Colson, né à Dijon en 1733, au hasard des voyages de sa famille, élève de l'école du génie de Grenoble et, pour la peinture, de Nonotte de Lyon, dans l'atelier duquel il passa deux ans, n'avait que vingt ans lorsqu'il peignit l'énergique portrait de son père, légué par sa sœur au musée de Dijon; il fut accaparé par le prince de Bouillon, un infirme de la maison de La Tour d'Auvergne, très féru de beaux-arts, qui le chargea de vastes travaux d'ingénieur et de décorateur pour son château de Navarre, près d'Évreux. Son frère était Jean-Claude Colson dit Bellecour, l'acteur bien connu de la Comédie-Française.

Hoin note constamment qu'il est allé au Lycée avec Colson, qu'en sortant de l'Athénée il va faire un tour au Palais-Royal avec lui; une autre fois qu'il court aux Tuileries retrouver son Amélie, il ne l'aperçoit pas, mais rencontre Colson. Ils vont dîner ensemble, puis le long des Champs-Élysées poussent jusqu'au jardin Tripet:

Je suis las comme un chien. J'avais donné rendez-vous à Colson aux Tuileries, à 5 heures, pour aller voir les tulipes. Elles sont presque toutes passées. Il marche si doucement que je suis plus fatigué que si j'avais fait plusieurs lieues. Nous venions de boire de la bière aux Champs-Élysées lorsque nous avons rencontré Boichard. Il était seul ; nous nous sommes promenés aux Tuileries. Colson est allé aux Français....

En effet, le pauvre Colson tomba gravement malade, alors que Claude Hoin était à Dijon pour mettre ordre à ses affaires, et pourtant le vieux peintre lui écrivait encore :

Mon cher compatriote, collègue et ami,

Depuis votre départ, j'ai presque toujours gardé la chambre..... (suivent des détails de sa malatie). D'après tout cela, vous voyez que mon atelier de peintre est devenu un hopital de sourds et d'aveugles. Vous jugez que je n'ai point mis les pieds à nos assemblées littéraires et que je n'ai point été chercher le tableau que vous avez laissé chez vous pour qu'on me le remît. Cependant, aussitôt votre lettre reçue, j'ai été chez mon ami Berthélemy, à qui j'ai remis la lettre de M. Devosge, en la lui recommandant, mais elle est arrivée trop tard de deux jours. La direction du Musée est tout à fait changée; elle n'a conservé que Raimond l'architecte, Lavallée secrétaire et Dufourni : ce dernier est en Italie et on attend son retour. C'est M. Denon qui est directeur général de tous les Muséums de France. C'est une place d'une trentaine de mille francs. On a conservé aux membres remerciés la moitié de leur traitement. Voilà, comme vous voyez, bien des changements dans les arts, leur déplacement du Louvre, les conservateurs du Muséum sans le moindre crédit par rapport à la distribution des envois, etc.

Berthélemy a sur le champ envoyé la lettre de M. Devosge au secrétaire général..... Je souhaite que votre voyage ne soit pas long et qu'il vous soit profitable dans tous les sens. Je conçois que c'est un grand plaisir de revoir sa patrie et ses amis et parents. J'en juge par le plaisir que j'ai à revoir mes anciens amis, même mes connaissances de jeunesse, car malheureusement je n'ai de patrie que la France en général, puisque dès l'âge de 14 mois j'ai cherché partout ma patrie et l'ai trouvée partout. Si j'avais marqué parmi les hommes célèbres, presque toute la France se disputerait l'avantage de m'avoir vu naître, comme la Grèce à l'égard d'Homère. On ne peut pas chercher des rapports à une plus grande distance, ni une comparaison plus riche. C'est de la célébrité au néant.

Je suis faché que la saison ne vous fournisse pas les moyens de choisir des aspects qui non seulement seraient intéressants pour vous, mais encore pittoresques et agréables....

Adieu, croyez que personne ne vous est plus sincèrement altaché que votre ami,

Colson.

Paris, ce 26 frimaire an xie.

Puis, la maladie s'aggrave. Pour écrire une autre lettre destinée à remercier l'artiste de l'avoir fait réinscrire à l'Académie de Dijon, le pauvre Colson est obligé d'emprunter la main du peintre Lemonnier, qui cherche à le suppléer auprès leur ami commun. Gois annonce aux mêmes dates (8 ventôse an x1) que son confrère Colson est « dans un état de dépérissement tel que l'on n'espère plus sur ses jours »; enfin le 18 ventôse, la sœur du peintre, M<sup>11e</sup> Colson, apprend sa mort à son ami:

Connaissant l'attachement que vous aviez pour mon frère et dont vous lui avez donné encore une dernière marque dans sa maladie, je ne doute pas que vous ne partagiez sincèrement nos regrets, en apprenant que le pauvre Colson n'a pu résister à une maladie de 60 jours... Vous savez combien il attachait de prix à l'attachement de ses amis et surtout au vôtre. Nous avons perdu dans sa personne un sincère et bon ami, et moi un excellent frère. Il a cessé d'exister le 9 ventôse, à 70 ans moins deux jours.

Votre t. s. servante,

COLSON.

Ajoutons que si J.-F. Colson a peu produit, accaparé qu'il fut par le prince de Bouillon, il a pourtant laissé une fraîche peinture : cette jeune *Dormeuse*, du musée de Dijon, que les lecteurs de la *Gazette* connaissent, sous le nom de *Repos*, par la jolie gravure de M. F. Courboin <sup>1</sup>.

BARON ROGER PORTALIS

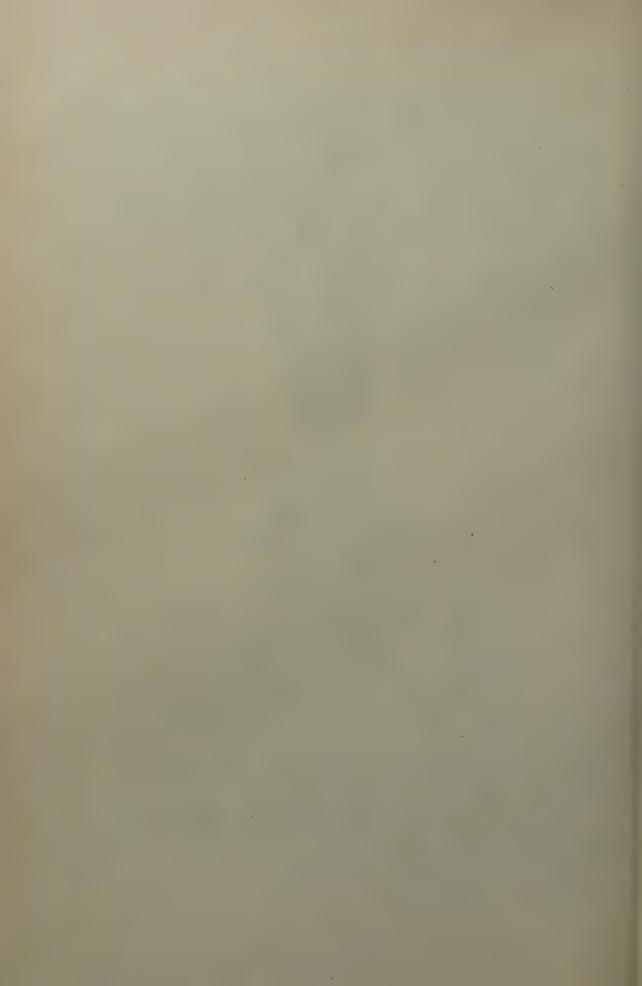
(La suite prochainement.)

1. Voir Gazette des Beaux-Arts, 3e pér., t. XX, p. 338.

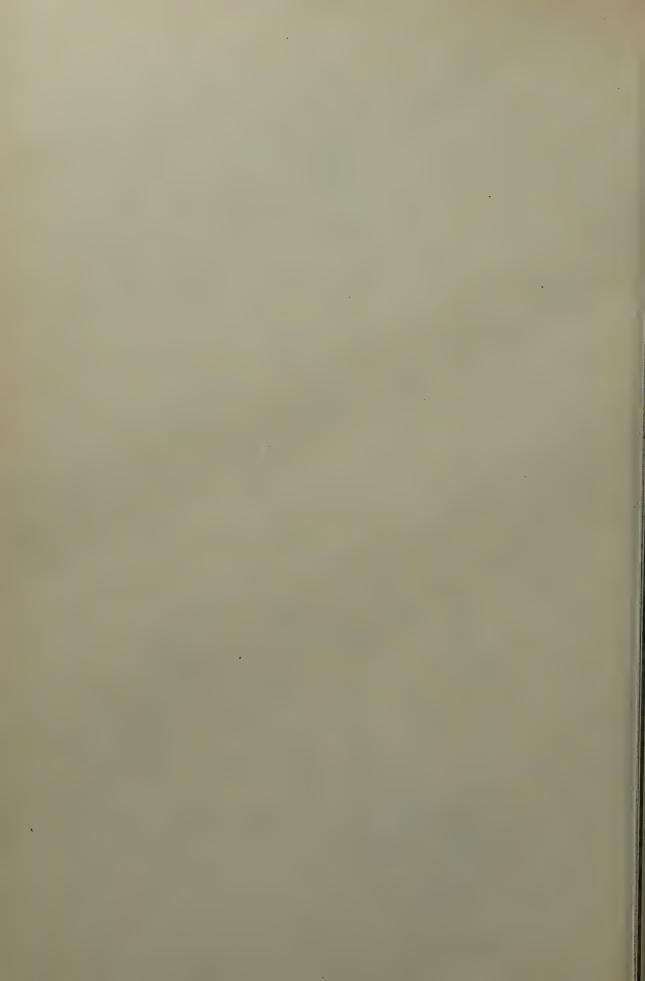




LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE (Monument érigé sur la place de la Nation)









# JULES DALOU

1



'occasion est favorable pour essayer une définition de l'artiste. Par l'inauguration de deux œuvres d'importance, il est de nouveau associé à l'histoire de Paris, et, on peut le dire aussi, à l'histoire de la France. A quelques jours d'intervalle, le Triomphe de la République et le Monument d'Alphand viennent de surgir du sol de la ville, d'apparaître dans le paysage de nos avenues, de nos mai-

sons, sous notre ciel d'hiver gris et argenté. A la fin de novembre, les pouvoirs publics, la population de Paris, les délégations nombreuses des départements, ont défilé place de la Nation, devant le groupe de bronze que domine la figure de la République, et, malgré la destination autre rêvée par le statuaire, le lieu me paraît devoir être définitivement approuvé. En décembre, par un froid rigoureux et devant une assistance restreinte, le monument élevé au rôle et au labeur d'Alphand a été installé officiellement dans l'avenue du Bois de Boulogne. Si l'endroit était tout naturellement désigné, dans cette région surveillée, choyée, embellie par le goût d'Alphand, il est permis de regretter que la fête n'ait pas été donnée au printemps, sous un ciel plus clément, attendri par quelques éclaircies bleues,

28

dans un décor de jeunes verdures avivées d'une tiède averse, et parmi des fleurs à profusion. C'est l'hommage que l'on devait à ce grand jardinier qui a sauvé tant d'aspects artificiels de nos promenades et de nos squares en leur prodiguant les couleurs, les parfums, les grâces des fleurs délicates et vivantes.

Quoi qu'il en soit, en réservant cette question des entours et des circonstances qui jouent bien leur rôle lorsqu'il s'agit de tels monuments publics, l'auteur et ses œuvres nous sollicitent, et c'est à leur recherche qu'il nous faut aller. La vision de l'homme et le rapide examen de sa vie d'artiste nous aideront peut-être à deviner comment et pourquoi il a conçu les deux monuments qui sont aujourd'hui d'actualité.

II

Ce n'est pas hors de chez lui, au hasard des rencontres du Salon, de quelque séance de commission ou d'un tournant de rue, qu'il faut voir un artiste. Le plus simple revêt quand même un certain caractère représentatif, et, s'il n'est pas animé par une discussion et une émotion, il est distrait en songeant au travail qu'il a laissé en train, qui l'exalte ou qui le désespère, et dont l'obsession le suit partout où il va et à travers tous les sujets de conversation. M. Dalou, toutefois, pour l'avoir seulement entrevu, me parut toujours un actif, un inquiet, un ardent. Il a les yeux perçants, le regard direct, la parole abondante, et s'il s'exprime avec bonhomie et accompagne souvent ce qu'il dit d'un sourire, il n'en garde pas moins, sur son visage émacié, une expression souffrante et amère. Cette expression, je ne me charge naturellement pas de l'expliquer, et même il est impossible de ne pas noter que si elle est vraiment inscrite sur la face intelligente de l'homme, elle manque à ses œuvres, sauf à une seule, qui est, il est vrai, une œuvre forcément douloureuse, une statue de gisant : Auguste Blanqui couché sur la pierre du tombeau. Il faut bien ici, sans dire un mot de politique, en restant au seul point de vue historique, et dans le seul examen des rapports de l'art avec la vie, il faut bien, dis-je, remarquer qu'il y a en M. Jules Dalou un homme de ce temps, qui a connu, partagé les passions de ce temps. qui est intervenu, pour sa part, dans les querelles sociales, et qui a pris, un certain jour, attitude de révolte et de combat. Si cela se passait sous silence, la biographie de l'artiste en perdrait sa signification. Il est évident que, comme beaucoup d'hommes de sa génération, M. Jules Dalou a eu son grand tournant d'existence en 1870-71. La guerre franco-allemande, le siège de Paris, l'insurrection et la Commune l'ont pris jeune homme, — il avait tout juste trente ans, - et il est sorti homme de cette fournaise. S'il a perdu des illusions, il a gardé le souvenir, et, on peut le dire à son honneur, des convictions et des passions. Je n'oublierai jamais, parmi les rencontres que j'ai faites de M. Jules Dalou, celle du 2 décembre 1888, jour où l'agitation boulangiste avait provoqué la manifestation dite manifestation Baudin, un long défilé qui traversa Paris, de la place de l'Hôtel de ville au cimetière Montmartre : au premier rang de la foule, avenue Victoria, à une place que j'indiquerais, je crois bien, avec une précision absolue, je vis M. Jules Dalou, levant son chapeau d'une main fébrile, acclamant le cortège, et je fus frappé de la pâleur, de la violence et de l'émotion de son visage. Il n'y a donc rien d'étonnant si un tel artiste, ayant gardé au profond de son cœur une animation de militant, a communiqué au bronze un tremblement, une flamme et une tristesse, le jour où il a dû représenter Auguste Blanqui, ce maudit de la démocratie, extraordinaire personnage de légende, méconnu de ceux-mêmes pour lesquels il combattait, et qui n'a trouvé justice pour sa pensée et son caractère que dans la mort, le vers écrit pour Edgar Poë par Stéphane Mallarmé trouvant ici encore sa signification:

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

### Ш

Donc, ce sentiment de révolte et de douleur que nous voyons se manifester par le bronze du Père-Lachaise ne domine pas l'œuvre de M. Jules Dalou, et il ne faudrait pas, pour la raison qu'il a fait partie de la fédération des artistes en 1870 et qu'il a accepté, de concert avec le peintre Jules Héreau, le poste de conservateur du Louvre pendant l'insurrection de 1871, il ne faudrait pas, dis-je, vouloir trouver dans ses œuvres, non seulement un caractère de protestation sociale, mais encore l'audace d'un art révolutionnaire. Nullement. Ce qui se révèle clairement par les œuvres longtemps méditées et savamment exécutées de M. Jules Dalou, c'est une sagesse, une prudence de composition, qui font de lui un traditionnel visiblement épris de l'ornementation acquise, de l'équilibre, de la raison de nos belles époques classiques. Mais ce goût de l'ordonnance ne suffirait pas à lui faire une personnalité, et, fort heureu-

sement pour M. Dalou et pour nous, il a en partage une qualité plus précieuse, qui est l'amour de la vie épanouie, de la plénitude des formes; et c'est par là, par cette preuve de vision directe et d'émotion, que valent les monuments d'un arrangement à la fois correct et compliqué, dont les récents exemples nous sont fournis par le Triomphe de la République et le Monument d'Alphand.

Ajoutons encore à ceci qu'il y a certainement, chez M. Jules Dalou, un effort vers la liberté, une volonté de ne pas rester l'esclave d'une formule, de vouloir diversifier les sujets. Bien certainement le sculpteur des États-Généraux, de La Paix, du Silène, du Delacroix, du projet de Fontaine du Salon de 1891, du Vase du musée du Luxembourg, des bustes que nous avons vus depuis. vingt ans aux expositions annuelles, et, enfin, des deux œuvres qui viennent d'être dévoilées, ce sculpteur ne veut pas être l'esclave d'une manière, se refuse à répéter les mêmes effets et se montre, devant chaque sujet nouveau, décidé à entreprendre une besogne nouvelle. On le voudrait moins enclin à l'allégorie, se faisant à luimême des objections lorsqu'il s'agit de remplir une composition. Sans doute il est passé maître en ces remplissages, il n'omet rien, il sait grouper, il joue en virtuose des accessoires. Mais est-ce notre faute s'il y a, malgré tout, quelque chose d'usé dans cette décoration qui a joué son rôle fastueux et utile au xvme siècle, au xvme siècle, et qui ne satisfait plus aussi bien la tendance de simplicité et de force que nous voudrions voir à l'humanité d'aujourd'hui et aux artistes qui la guident vers demain?

C'est ainsi que, sans le buste de Delacroix qui domine si superbement le monument du Luxembourg, rien, chez les personnages allégoriques, ne m'inciterait à songer à l'œuvre de Delacroix, ni le Temps qui hausse la Renommée vers le socle, ni la Renommée qui tend ses palmes, ni le Génie qui applaudit. Heureusement, il y a ce Delacroix enveloppé d'un cache-nez, ce Delacroix frileux, sévère et hautain, et il nous force à aimer le monument de son sculpteur. C'est ainsi encore que je craignais de trouver le Triomphe de la République une composition arrangée, ingénieuse et froide, au seul énoncé de la boule, du char, des lions, du génie portant une torche, et des personnages qui entourent le char : le Travail, la Justice, la Fécondité, tout en supposant bien qu'il y aurait les compensations de beaux morceaux savoureux. Ces morceaux y sont. Je ne puis me faire à l'idée d'une boule juchée sur un char, et d'un personnage juché sur cette boule, tout cela net, précis, surprenant l'esprit par

une exactitude de tour de force. Je ne puis non plus m'animer et



LA PAIX, BAS-RELIEF, PAR M. J. DALOU

(Mairie du Xº arrondissement, Paris.)

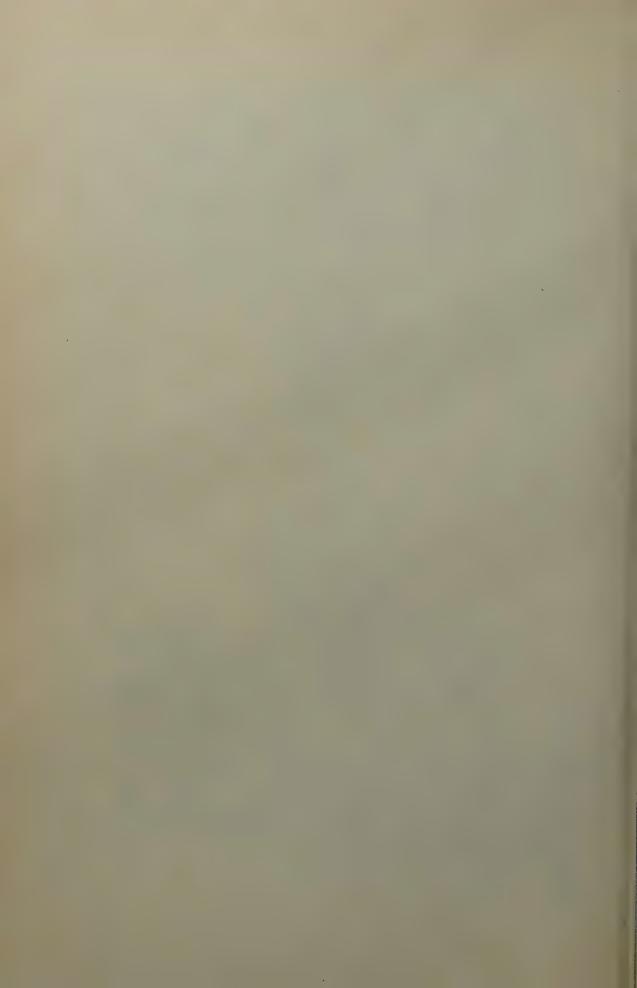
m'émouvoir devant ces lions attelés, ni croire à la nécessité du Génie qui les guide, malgré la science, la pondération, la vigueur élégante de cette statue de Génie; mais ici, c'est de l'ensemble du

monument qu'il s'agit, et non de la beauté particulière du détail. Or, le monument, vu de profil, se passerait aisément de cette figure penchée vers les lions et qui se retourne vers la République. Il y aurait alors là une échancrure, un grand vide, qui allongerait l'attelage et dresserait plus haut la République. De plus, toujours avec la vision de profil, il y a trois grands gestes dans le monument de M. Dalou: celui du Génie qui brandit la torche, celui de la Fécondité qui jette des fleurs à la foule, celui de la République qui étend la main. Trois gestes, pour un monument qui doit exprimer une seule pensée, c'est deux gestes de trop, et la figure de la République était là pour le seul geste utile et beau. De ce point de vue, d'ailleurs, les deux figures qui accompagnent le char : le Travail et la Justice, sont superbes de vie personnelle tout en donnant l'exemple de la subordination à l'idée maîtresse qui les réunit. Le Travail, un forgeron, le marteau sur l'épaule, est un ouvrier des villes, image de force calme. La Justice, ample et musclée, de visage serein et loyal, laissant traîner son manteau d'hermine en un beau déroulement, a le port et l'allure des femmes de Véronèse. Et c'est d'une même beauté saine, charnue, vigoureuse que se pare la femme nue qui représente la Fécondité. Tout le cortège d'une allure passante, les personnages occupés à la même action, qui est de faire avancer et d'accompagner le char qui porte la République. Ce mouvement en avant est la première qualité d'ensemble du monument de M. Dalou. Il est une autre qualité qui, pour moi, suffirait à faire oublier tout le reste : ce monument dénommé Le Triomphe de la République justifie son titre : la République y triomphe sculpturalement, par la forme et par l'expression.

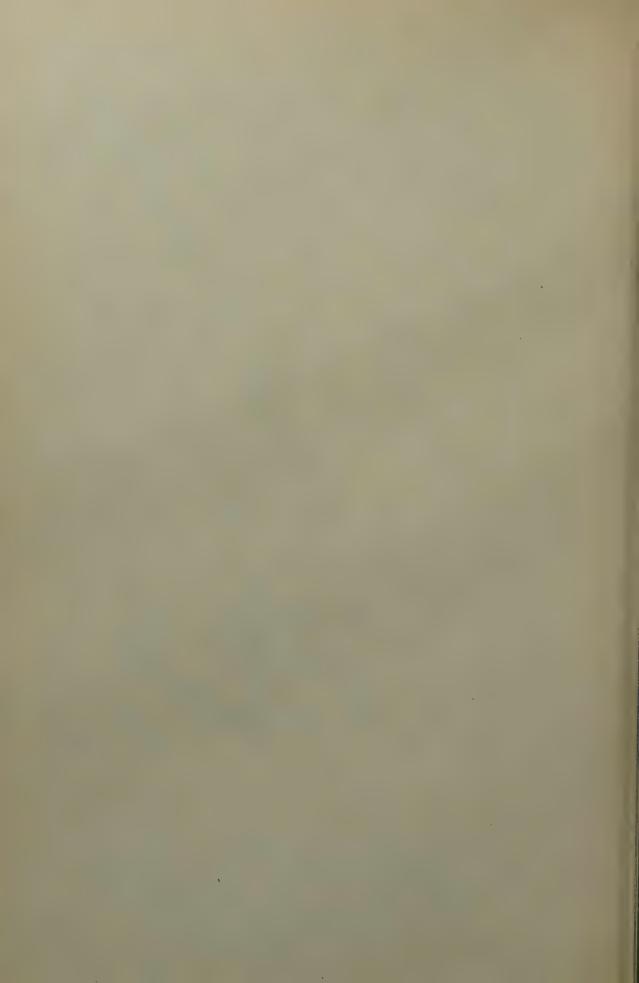
Il faut bien dire que ce n'était pas chose facile de sculpter une République, type consacré, buste officiel, effigie de monnaie. M. Dalou a pris le bon parti, il a accepté la tradition: le bonnet phrygien, le faisceau, la tunique antique; mais néanmoins, comme les Grecs recommençant, avec des nuances de nature, leurs déesses au type fixé, il a fait une statue nouvelle. Lui aussi, il a eu recours à la nature, et c'est une femme jeune, au visage charmant, au corps robuste, à l'allure rapide, c'est une femme aux formes gracieuses nettement accusées, les jambes longues, fines et fortes supportant les flancs larges, le ventre épanoui à porter un monde, la taille svelte, la poitrine solide, les seins jeunes. Tout cela frémit, vit, respire, et la déesse moderne s'avance, d'un pied assuré, étendant la main avec un geste d'assurance et de pacification.



LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE (Monument érigé sur la place de la Nation)







Cette République est bien où elle doit être, place de la Nation : le visage tourné vers le faubourg Saint-Antoine, elle domine de sa figure aérienne cent ans d'histoire, les foules écoulées, les foules à venir. C'est avec la foule qu'il faut la voir, comme on l'a vue au jour de l'inauguration, la place remuante, le défilé sans fin qui semblait entraîner le char, la République svelte et précise, apparaissant seule au-dessus de l'humanité en marche. Il y a de ces bonheurs dans la vie d'un artiste : M. Dalou, ce jour-là, a certainement vu vivre son œuvre, il l'a sentie en communication avec la vie environnante, avec le Paris historique, avec ces corps de métiers qui continuent la grande tradition du travail, l'évolution vitale de la race. M. Dalou, parti il y a trente ans en exilé, salué aujourd'hui comme un vainqueur, aura connu ainsi, non pas l'ironie des choses, mais la justice immanente que célébrait un jour un orateur qu'il aimait, cette justice lente, tardive, qui va, tâtonne, s'arrête, mais qui, finalement, tient compte de tous les efforts et récompense tous les labeurs.

### IV

C'est surtout le Triomphe de la République qui a été la raison d'être de cette esquisse de la physionomie de l'artiste. Il serait, toutefois, injuste de ne pas s'arrêter au Monument d'Alphand, dont j'ai dit, au début de ces lignes, l'emplacement et la signification. Alphand, directeur des travaux de Paris, qui a été l'un des agents actifs de la transformation de notre ville, avait droit à ce que son souvenir fût gardé. Il eut, pendant des années, la haute main sur tout, présidant à la réfection des égoûts et à l'enlèvement des neiges comme à l'édification des œuvres d'art. En embellissant Paris, il est certain qu'il l'a aussi banalisé, qu'il a aidé au développement des avenues droites, des carrefours semblables. Il a obéi en cela à l'impulsion qui crée, à l'ouest de Paris, une ville nouvelle, cosmopolite et luxueuse, et il lui aurait été probablement difficile de contrarier un mouvement qui a ses origines dans notre civilisation industrielle, qui a sa logique, qui se produit concurremment avec des mouvements analogues dans le reste du monde, et qui aura son aboutissement fatal. Alphand a travaillé à cette œuvre, mais il a, aussi, aimé la verdure, et par là il aura donné une bonne leçon de choses aux citadins qui sauront la comprendre, leur indiquant, consciemment ou inconsciemment, qu'importe! le refuge de la nature pour se reposer, se retrouver, se refaire, lorsqu'ils auront enfin l'effroi du surmenage imposé par la vie des grandes villes.

Le monument consacré à Alphand par M. Dalou pourra signifier tout cela, avec un peu de bonne volonté, parmi les pelouses, les fleurs, les arbres de l'avenue du Bois de Boulogne. C'est un hémicycle dont la paroi interne présente, en bas-relief, une foule de travailleurs: terrassiers, jardiniers, maçons, etc. En avant, un piédestal orné à sa base de l'écusson de la ville de Paris, et qui est entouré par quatre personnages en haut-relief, qui sont l'architecte, l'ingénieur, le peintre et le sculpteur. Ajoutons, pour donner le renseignement précis, que ces quatre personnages reproduisent les traits de MM. Bouvard, Huet, Roll et Dalou: mais en réalité, dans la pensée de l'artiste, ce sont des figures impersonnelles qui jouent leurs rôles, de même que les travailleurs de l'hémicycle, de collaborateurs d'Alphand. Celui-ci est debout sur le piédestal, dominant de toute sa hauteur les autres figures. L'architecte montre un plan, l'ingénieur semble écouter, le peintre et le sculpteur se renversent légèrement en arrière, pour contempler le personnage principal. Celui-ci, à son tour, se penche en avant pour apercevoir ses aides et converser avec eux. De près, la face d'Alphand se révèle complètement, du fait de cette attitude, mais à quelques pas, le crâne surtout se voit en plein. Je sais bien aussi que pour expliquer l'isolement du directeur des travaux de Paris, la mise à part sur le piédestal, il faut se dire qu'il s'agit de sa statue et non d'une autre, que le monument constitue un hommage personnel. Tout de même, il me semble que le héros de la fête n'avait pas besoin d'être tellement séparé de ses collaborateurs, qu'il devait, par un autre moyen, être différencié de ceux qui l'entourent, et qu'il est bien un peu embarrassé de son attitude et de ses mouvements sur le socle où il a été hissé par le sculpteur avec les meilleures intentions du monde.

#### V

Tout ce travail de M. Jules Dalou prend sa signification si l'on s'enquiert des conditions d'origine et de développement de l'artiste. Le plus simple était de lui demander à lui-même sa confidence. Après l'avoir entrevu, comme je l'ai dit, je l'ai donc vu, et, d'une façon toute simple et toute charmante, il m'a fait connaître ce qui m'intéressait, comment sa pensée et son art étaient nés en lui, quelles bonnes influences les avaient aidés, quels arrêts les avaient contrariés.

Derrière la gare Montparnasse, impasse du Maine, c'est là, un



MONUMENT D'ALPHAND, PAR M. J. DALOU (Avenue du Bois de Boulogne, Paris.)

matin d'hiver du mois dernier, que j'ai frappé à la porte du sculpteur. On est loin, dans cette région ouvrière, des fêtes et des inaugurations. Le sol est dur, le ruisseau gelé, un squelette d'arbre frôle un triste mur. La petite porte s'ouvre, et M. Dalou paraît, petit sous sa grande blouse, un bonnet enfoncé jusqu'aux oreilles, le visage toujours hâve et souriant, l'œil aigu, l'accueil cordial. Ces ateliers de sculpteurs ont tous le même aspect sévère, parlent d'existence laborieuse et dure. Nous sommes loin de la plupart des ateliers de peintres, où, sous prétexte de joie des yeux, le décor est souvent artificiel et agaçant. Le logis du sculpteur est davantage un atelier: les murs nus, le sol froid, de la terre, du plâtre, des meubles de bois brut, un poële de fonte, un amas de charbon de terre. Ce n'est pas mise en scène, mais nécessité, et il y a ici tout un appareil de métier qui a gardé au statuaire son ancien caractère d'ouvrier. «Ouvrier», un beau mot significatif, méprisé, réduit en servitude, on ne sait vraiment pourquoi. M. Dalou mérite ce titre. Il est né à Paris, en 1840, et à onze ans, il était élève de la Petite école, qui fut le commencement de l'école actuelle des Arts décoratifs. Il revit ces années-là, l'enseignement de son professeur Belloc, qui lui donna les premiers utiles conseils, l'enseignement de Lecocq de Boisbaudran, qui savait exercer la mémoire pittoresque, l'enseignement de Carpeaux.

Après ces années d'enfance, heureuses, insouciantes, ce sont des années d'incertitude et de trouble, les dix années passées à l'École des Beaux-Arts, de quinze ans à vingt-cinq ans, avec des ruptures d'un an, de deux ans, et des retours de plus en plus lassés, l'obéissance à l'habitude, l'entraînement pour l'examen, pour le prix de Rome. Il ne s'agit plus du sentiment, de l'observation et du souvenir, du libre enseignement partagé avec Guillaume Régamey, Fantin, Cazin, Legros, Lhermitte. Heureusement, Carpeaux est encore là, et un mot de lui souvent réveille la conscience, ranime le courage du jeune homme. C'est avec colère et dégoût que M. Dalou parle de la discipline inutile à laquelle il a été soumis à l'École. « J'éprouve à nouveau toutes mes douleurs, dit-il. C'est là que mon esprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à composer selon des formules, sous prétexte de me faire faire mes humanités. Là, j'ai appris des choses dont j'ai voulu, dont je voudrais me défaire : je ne peux pas, on ne peut pas! Dire que là on prétend vous enseigner la sculpture à l'aide d'un modèle que l'on voit de loin, que l'on ne voit pas! un modèle qui n'est ni

bas-relief ni ronde-bosse, que l'on ne peut pas mesurer, autour duquel on ne peut pas tourner, alors que la sculpture est l'art du dessin de toutes les surfaces, l'art du dessin des volumes... Comment je comprends l'enseignement? Un atelier de cinq ou six élèves, tout au plus, avec un maître qui sache enseigner les éléments de son métier et qui vous mène avec sécurité aux fins de l'art, qui vous aide à comprendre la nature par le musée, qui vous fasse revenir à la nature en sortant du musée. »

En somme, ce fut la tourmente de 1870-71 qui rénova M. Dalou. La sous-délégation qu'il exerça au Louvre lui valut d'être condamné. pour usurpation de fonctions, aux travaux forcés à perpétuité, et de se trouver jeté brusquement sur le pavé de Londres. Alors, me dit-il encore, il s'apercut qu'il ne savait rien, qu'on ne lui avait même pas appris à enchâsser un œil dans un visage. Il avait toutefois un précieux bagage de connaissances acquises, toutes les notions reçues à la Petite école, tous les travaux d'art industriel qu'il avait accomplis pour vivre, le goût de l'ornementation, qui s'était accru en lui par tant de dessins faits au Cabinet des estampes, suivant le conseil de Carpeaux, d'après les maîtres du genre au xvne siècle et au xvme siècle, --c'est avec admiration que M. Dalou décrit et commente les travaux d'un Lepautre. A Londres, il se souvient de tout cet acquis, il se remémore tant de belles sculptures, de vases, de trophées, qu'il a vus aux monuments et aux jardins de Paris et de Versailles, Paris où il a vécu toutes ses jeunes années, Versailles qu'il a vu tardivement — il avait vingt-deux ans — et dont il a gardé un éblouissement. Avec toutes ces notions acquises, toutes ces émotions ravivées, et avec l'aide fraternelle d'Alphonse Legros, il ne perd pas courage et il fait sa vie à Londres, et il fait aussi son art, étudiant sans relâche, découvrant la nature. 1879 arrive, la mise au concours de la statue de la République. M. Dalou n'obtient pas le prix, mais il y a un vote unanime pour garder son monument à Paris. On sait le reste, qui est une suite d'œuvres : le Mirabeau de la Chambre des Députés, le Bas-relief de la Paix de la mairie du Xº arrondissement, le Blanqui et le Victor Noir du Père-Lachaise, le Delacroix et le Silène du Luxembourg, le Lavoisier de la Sorbonne, le Jean Leclaire des Épinettes, le Boussingault des Arts et Métiers, et des bustes, et les deux monuments d'hier.

On sait aussi, à scruter cette rapide biographie, ce que doit M. Jules Dalou à l'enseignement des arts décoratifs : son habileté professionnelle, son goût de la tradition, son aptitude générale qui

fait de lui un artiste capable d'ornementer une façade, de décorer une fontaine, de dresser un surtout de table, d'occuper une place publique. On sait ce qu'il doit, en le déplorant, à l'École des Beaux-Arts: la facilité toujours prête, ou plutôt une sorte d'indifférence caractéristique, le laissant sans défense contre l'allégorie toute faite. On sait ce qu'il doit à Carpeaux, par lequel il se rattache directement à l'histoire de la sculpture française: une fine nervosité qui fournit ses preuves dans les bustes délicats, de passion sèche et contenue, une saveur charnelle qui a son épanouissement dans le Silène, lequel rejoint Rubens à travers Carpeaux. On sait enfin, ce qu'il doit à lui-même: la culture de tous les dons qui étaient en lui, la volonté souvent victorieuse de l'habitude, l'amour des formes vivantes, une fierté de fine race populaire qui lui vient de ce Paris dont il est l'enfant, et auquel il vient d'offrir en hommage la jeune et charmante République du faubourg Saint-Antoine.

GUSTAVE GEFFROY





# NOTES SUR BERNARDINO LUINI

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)



Le musée Poldi-Pezzoli et le musée des Borromées contiennent l'un et l'autre les meilleurs Luini peints à l'huile qui soient à Milan. C'est d'abord, au musée Poldi, le Mariage de sainte Catherine. La tête de la sainte est d'une chaste majesté, celle de la Vierge d'une candeur voluptueuse, que Luini même n'a jamais surpassées : malgré les soins officieux qui ont passé sur la Vierge et sur l'Enfant, la beauté de l'œuvre est relativement intacte; des

étoffes voyantes sembleraient montrer — dans ce musée où les 1. Voir Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XXII, p. 89 et 307, et t. XXIII, p. 25. Carpaccio sont splendides, — une influence vénitienne sur Luini, si déjà des Foppa, des Bergognone, n'avaient laissé voir, à Brera comme ici, des tapis orientaux, des tentures aux tons intenses. Un charmant paysage, pris peut-être au bord de l'Adda, s'encadre dans une fenêtre ouverte à droite du tableau '.

Les peintres en panneaux de voitures qui ont repassé le Foppa (n° 31) se sont tout particulièrement acharnés sur l'autre Luini (n° 84) qui représente Tobie conduit par l'ange, et dont l'Ambrosienne montra la grisaille : cela semble refait, dans la crudité de ses verts, par quelque Bernardo dei Conti. Une Vierge suave et naïve, avec un joli paysage (n° 84 bis) de Pietro Rizzo (1493-1540) est intéressante à trouver auprès des Luini; mais le Saint Jérôme (n° 85) de Bernardino, noté comme « œuvre de jeunesse », ne trahit la jeunesse que par un détail singulier, une étrangeté criante dans la perspective : le saint, dont le regard est dirigé vers un Christ en bois devant lequel il prie, regarde en réalité dans un plan tout autre que celui sur lequel est plantée la croix. D'ailleurs, le modèle est superbe ; c'est un de ces vieillards dont la barbe blanche devient, sous le pinceau de Luini, un miracle de virtuosité.

Le catalogue (n° 125) attribue encore à Luini La Madone en pleurs et Le Christ portant la croix, diptyque. Une tête, une seule tête, dans le fond, est vraisemblable. Est-ce d'ailleurs une copie? un fragment repris? L'auteur de cette chose avait assurément dans l'œil le type des bourreaux toujours répétés par Luini; mais cette couleur, d'où vient-elle?

On est assez large dans les attributions que l'on fait à Bernardino; c'est une ressemblance encore avec Léonard de Vinci. Je me permettrai de passer sur l'Hérodiade du musée Borromée, moins bonne que celle du Louvre (il y a pourtant dans celle-ci, à droite du spectateur, une main bien surprenante). Au reste, ce paisible, cet élégant musée possède de Luini trois purs chefs-d'œuvre : deux Madones, et la Suzanne. Déjà une tête de femme, à fresque, était charmante; mais les Madones, l'une si vraiment chaste et d'un mouvement si nouveau, l'autre avec ce divin profil, ces belles joues, fermes et pures, dans une pâte raffinée et des touches si savoureuses de souplesse, surpassent tout : la deuxième Madone penche la tête vers le Bambino; ses longues paupières s'abaissent dans un mouvement familier à Luini; personne n'a peint comme lui ces corolles

<sup>1.</sup> Cf. Fondazione artistica Poldi-Pezzoli, Catalogo generale, 2º éd., Milan, 1886, in-12.

d'un beau regard. Ici, la Vierge est plus vivante; oserai-je dire plus femme et plus sensuelle? On croirait que le souvenir de Blanche-Marie de Cellant est revenu sous les pinceaux. Mais celui de Laura Pelucchi, n'était-ce point assez?

Ne quittons pas le Milanais sans chercher, parmi les trésors entassés à la Chartreuse de Pavie, des vestiges de Luini et une de ses fresques bien conservée; les vestiges, c'est un Saint Sébastien et un Saint Christophe, aux côtés de la porte d'entrée dans le vestibule d'accès; même si ces deux personnages sont de Bernardino, l'endroit où ils ont été peints, presque en plein air, sous un portail qui baigne dans les fossés humides d'une plaine lombarde, explique assez qu'ils soient dégradés 1. Il en est tout autrement pour la Madone qu'il avait peinte dans une cellule du grand cloître; cette œuvre délicate, que j'hésiterais à donner à Luini jeune et débutant2, et qui me semble plutôt faite dans la pleine maturité, fut transportée, par le père du custode actuel, M. Giani, dans la petite sacristie de droite. Malgré le faux jour que répand un vitrail, d'ailleurs admirable, on reconnaît les traces d'un « potassage » qui a fait ressortir les bleus et s'évanouir les retouches. Au reste, le moine qui avait cet ouvrage dans sa maisonnette pouvait contempler durant ses méditations un Luini de la belle époque, une fresque mâle et légère, très poussée dans le sens de l'expression raffinée: Madone intéressante et fine, plus recherchée et moins touchante que bien d'autres, mais d'une valeur grande, malgré quelque tendance à la préciosité. Le petit Enfant, qui tend les mains vers une touffe de lys, est très analogue au putto qui est dans la Vierge à la tige d'ancolie 3.

Dans la rude Bergame, trop rarement visitée par les artistes, l'Académie Carrara et la collection Morelli, qui lui est annexée, contiennent des Luini <sup>5</sup>. Celui de la galerie Lochis-Carrara, têtes

<sup>1.</sup> Voir La Certosa di Pavia, par L. Beltrami. Milan, Hæpli, 1893, in-12, p. 151. La place même de ces fresques serait une preuve de leur authenticité. Luini aimait à peindre dans la lumière ménagée par le demi-plein air des arcades et des vestibules. Outre le Presepio de Saronno, outre la Vierge de Lugano, je rappellerai que Lomazzo mentionne (Trattato, p. 164-165) et décrit longuement une Miséricorde peinte à Milan sur la porte de la façade, à l'hôpital de la Charité. — Voir encore l'édition du Trattato en 3 volumes. Rome, 1844, t. I, p. 275.

<sup>2.</sup> Beltrami, loc. cit., p. 94 (gravure) et 96.

<sup>3.</sup> Voir Gazette des Beaux-Arts, 1re pér., t. XVIII, p. 14, où cette œuvre est gravée.

<sup>4.</sup> Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Academia Carrara di belle arti in Bergamo, Bergamo, 1881, in-12, t. IV, p. 79 : gal. Lochis, salle 3, nº 130.

hors de proportions, peinture maladroite, fut jadis exalté par Rio; pareil enthousiasme, à propos d'une telle œuvre, est fait pour confondre. L'autre, celui qui appartient à Morelli, pauvre, étriqué,



SAINT SÉBASTIEN, PAR BERNARDINO LUINI (Pendentif sous la grande fresque de l'église Sainte-Marie des-Anges, Lugano.)

d'une couleur clairette, est parfaitement au-dessous de maint ouvrage moins illustre, dans cette estimable collection de travailleur, où se

et Cat. delle opere d'arte del S. Dr G. Morelli. (Bergamo, 1892, p. 8, nº 7. Voir aussi Cento quadri della galleria Lochis in Bergamo. Bergamo, 1834, p. 40-41, et Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di questo tempo, publ. et ill. par J. Morelli. Bassano, 1800, in-8°.

détachent, comme deux gloires, le Lionel d'Este de Pisanello et le Julien de Médicis de Botticelli.

Les tableaux de Luini ne sont pas non plus, malgré leur valeur, la plus grande beauté du Duomo, à Côme. Dans cette cathédrale où



(Pendentit sous la grande fresque de l'église Sainte-Marie-des-Anges, Lugano.)

les arts de l'architecte et du sculpteur ont épuisé la riche fantaisie des Rodari, des savoureux artistes venus de Maroggia ou de Campione, Bernardino se servit des procédés à la détrempe, a tempera, et à l'huile: la composition magnifique, d'une grande maturité, ne rachète pas la tristesse de la couleur; les cierges fument et l'humidité d'une église où le lac, tout voisin, pénètre, s'est combinée pour ruiner la beauté des tons, avec le zèle d'un certain Brisson, qui

repeignit le saint Jérôme en 1851. Les ouvrages a tempera marquent une tendance à la sauce savante des tableaux de chevalet, aux ressources exagérées du clair-obscur, Cela n'a plus la fleur des fresques. Une branchette de jasmin, de houblon, signe çà et là.

Les fresques, ce n'est pas encore à Luino que ce pays nous les montrera. L'excellent critique des arts tessinois, M. J.-R. Rahn, exprime des réserves sur les peintures que l'on attribue à Luini; elles sont si mal conservées, dans cette église abandonnée, close, obscure, de Saint-Pierre-au-Cimetière, près Luino, que la discussion est malaisée, faute d'éléments. A travers la nuit des cyprès qui entourent l'église, une lueur crépusculaire exhume quelques apparences, et surtout un saint Jean, qui sont vraisemblables; ces yeux, ces mains, gardent du style. Mais ces chevaux monstrueux? Tout au plus, on pourrait trouver ici la transition entre les vieux maîtres de la contrée et l'école nouvelle du siècle qui s'ouvrait : de graves attitudes, une tendresse contenue, retiendraient peut-être? Mais pourquoi s'attarder dans ce sépulcre? Lugano n'est-il pas à quelques lieues?

#### V

Et Lugano<sup>2</sup>, c'est pour les fresques de Luini comme un autre Monastero Maggiore. Plus encore. C'est l'apothéose de la fresque, dans la plus vaste et la plus belle que ce peintre nous ait laissée.

Le couvent qui donnait asile à Luini, c'est maintenant un grand

- 1. Le arti belle nel Duomo di Como, 1852, in-12, p. 17. Voir aussi Silva di notizie autentiche risguardanti la fabbrica della Cathedrale di Como, etc., par C.-F. Ciceri. Como, 1811, in-4°, p. 257-258; et Cantù, Storia della città e Diocesi di Como, et Rivista archeologica di Como, fascic. XII, 1877, p. 35-36.
- 2. Bibliographie: Amoretti, ouvr. cité, et Léonard de Vinci, p. 156; Lavizarri, Escursioni nel canton Ticino. Lugano, 1859, p. 63; Bollettino storico della Svizzera italiana. Lugano, 1878 et suiv.; J.-R. Rahn, ouvr. cité, et Geschichte der Kunst in der Schweiz; C. Brùn, ouvr. cité; B. Haendcke, Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert. Aarau, 1893, in-8°; Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 1887 et 1892, p. 96 (art. de M. Rahn). Dans l'immense bibliographie qui se rapporte aux œuvres de Lugano, je citerai: J. Burckhardt, Kunstbemerkungen auf einem Ausstuge in dem Canton Tessin und nach Mailand (Deutsches Kunstblatt, herausg. v. F. Eggers. Leipzig, 1850, t. I, p. 256), et Cicerone, 7° éd., revue par Bode et Fabriczy, 1899, t. II, p. 825; Pasqualigo (Dr Gius), Compendio storico della Reppubl. e cantone Ticino, etc. Lugano, 1857, in-8°; C. Brùn, Luini's Passion in S. Maria d. A. zu Lugano. (Zeitschrift für bild. Kunst, 1879, fasc. 4-5); G. Fraschina, Opere di B. Luino a Lugano (Giornale ufstz. della Esposizione nazionale svizzera di Zurigo, nºº 15-16, 24 et 31 mai

hôtel et l'on peut loger dans la chambre du peintre. Ce monastère est mitoyen avec Sainte-Marie-des-Anges, petite église qui est toute emplie par la fresque. C'est La Passion: au premier plan, le drame surhumain s'étale sur douze mètres de largeur. En arrière, sur la hauteur de sept mètres, après les personnages du premier plan, et surélevées par une banquette de terrain où s'appuient deux colonnades, ce sont, à gauche<sup>1</sup>, les scènes de la vie militante, le Couronnement d'épines et Jésus tombant sous la croix; à droite, les scènes de la vie triomphante, la Mise au tombeau et le Christ apparaissant à saint Thomas. Tout au fond, à la gauche, le Christ au Jardin des oliviers et, sur la droite, l'Ascension. Saint Sébastien et saint Roch, au-dessous de la grande fresque, se dressent entre les prophètes et des inscriptions. Tout de suite, dans cet ouvrage colossal, des figures semblent vivantes, prises au pays: un bourreau, pesant, rustre, glabre et frisé, quelque boucher suisse-allemand; au pied de la croix, à gauche, des fonctionnaires sérieux et attentifs. A l'extrémité, une femme drapée, du plus grand style, tient un enfant sur ses bras et en attire un autre contre elle avec un geste de majesté, et son chien est à ses pieds. Dans ce crépuscule indicible, qui semble pris au coloris des colombes, au ton du ciel après que le soleil se couche, l'été, sur le Ceresio, le groupe des Saintes femmes soutenant la Vierge commence l'ensorcellement de cette fresque, ce charme qui captive et fait repasser sans relâche le seuil de cette église; la Vierge, émaciée et comme effacée par une douleur dont aucune douleur n'approche, a derrière elle une petite femme pâle, aux lourds cheveux blonds, du type celtique le plus pur, à demi cachée par le voile vert bleu de la Vierge défaillante. Jamais un être évanoui ne fut peint avec la puissance que Luini mit en ce visage. Ce maître du sourire est aussi le maître de la tristesse et de l'ingénuité dans les sentiments suprêmes; les tresses blondes de la femme que je décrivais tout à l'heure sont celles d'une paysanne. Deux

<sup>1883); —</sup> Duncan, The Lugano frescoes (Magazine of Art, mai 1883); — J. Beavington-Atkinson, Lugano, Luino, and the painter Luini (Portfolio de Londres, juin 1886); — Melani, Lettera da Lugano sulla Crocifissione del Luini. (Arte e storia di Firenze, nº 29, 1886); — J.-R. Rahn, Die Malereien aus dem Renaissance Zeitalter in der italienischen Schweiz (Repertorium für Kunstwissenschaft, t. XII-I, ch. 1, 1887, et Bollettino storico della Svizzera italiana, 1892.) — Je répète ici, pour la dernière fois, combien ces renseignements bibliographiques doivent au dossier communiqué par M. L. Beltrami.

<sup>1.</sup> A gauche pour le spectateur. Je laisse aux notes prises sous la directe impression de l'œuvre leur allure même, qui seule rend la vérité.

cariatides superbes, sœurs de la figure qui se trouve à l'extrémité de la fresque, font un lit de leurs draperies à la Vierge, qu'elles défendent. Une piété sans limites et une pitié souveraine, ces deux mots que l'italien confond presque en un seul mot1, resplendissent dans cette couronne de femmes. Les draperies s'emmêlent, douces et si fraîches, depuis 1529 : ceux-là mêmes qui accusaient Luini de peindre « grossièrement » le mettaient au rang des plus forts pour la manière de draper 2. La tête de la femme qui tient le bras de la Vierge se détache sur la croix du Bon larron; le regard monte jusqu'à celui-ci, dont la résignation poignante fait baisser la tête, pendant que le Mauvais larron, Caïn crucifié, conserve sa révolte de corps et d'âme et des gestes rebelles dans le contournement de ses muscles. Le Christ est calme et l'expression se trouve graduée sans recherche, sans emphase. Un vol d'anges, plein de tendresse, entoure la Croix de chairs blondes, de têtes blondes, si sluides et si souples. Et, comme un symbole de la brutalité romaine, l'étendard se dresse audessous, avec la devise SPQR. C'est là que l'on trouve, à cheval, ce centurion qui partageait, avec le Christ, l'admiration de Lomazzo<sup>3</sup>.

Il est singulier que, de la tête du saint Jean, chaude, pathétique, et l'une des premières où s'attache le contemplateur de cette œuvre, les traits se trouvent esquissés deux fois, dans ceux de comparses perdus au milieu des autres groupes; et, ces satellites, ce sont deux goujats affairés au supplice, mais ce sont aussi les seuls de ces hommes qui lèvent la tête vers Jésus.

La figure vraiment sublime, c'est Madeleine. De toutes ces âmes muettes, c'est elle qui touche le plus. « Elle fut près de la Croix, lors de la Passion\*. » Elle est tout auprès, aux pieds de l'immense gibet, sa chevelure ruisselant d'un voile attaché par une bandelette et qui est repoussé, crevé par ses cheveux triomphants; elle relègue au rang des coiffures tout ce que d'autres maîtres ont planté sur des fronts quelconques. Les grandes mains — car Luini comprend les mains fortes, comme les larges bouches et les faces puissantes — ses mains d'un robuste dessin s'éploient comme deux ailes; elle se voue à celui que l'Église chrétienne lui a fait nommer « le Dieu de son salut, Deus salutis mex! »

- 1. Pieta, pietà. L'accent seul diffère.
- 2. Lomazzo, Trattato, p. 237 et 457.
- 3. Lomazzo, Trattato, p. 228.
- 4. Légende dorée, ch. 1, p. 160.
- 5. Vêpres de l'office de sainte Madeleine.

Sur la pierre où est plantée la croix, une figure, dont la tête est plus petite qu'une main de la Madeleine, un adolescent, un petit génie, est placé, frère du saint Jean<sup>1</sup>, plus encore frère du Bacchus<sup>2</sup> que peignait Léonard de Vinci. Au bas de la croix, au milieu du drame chrétien, Luini pose, entre la Marie-Madeleine et un crâne en croix sur des os, l'image de la Renaissance, le jeune satyre païen.

Les deux figures qui sont peintes au-dessous de la fresque montrent, dans le saint Sébastien, la science et l'amour du nu. assez rare chez Luini, et dans le saint Roch, l'autre extrême, la concentration de la pensée dans un visage. Dans saint Sébastien, outre le beau corps triomphant du supplice, Luini se plaisait à peindre, comme dans le saint Jean, la forme fière du menton chez un être humain, jeune, imberbe, robuste, lorsque la tête se relève et que le triangle du maxillaire se dessine dans la chair forte et les muscles neufs. Dans le mystérieux saint Roch, à la mélancolie intense, on reconnaît le portrait de Luini, jeune et pressé par l'existence difficile: les boucles de cheveux retombent sur un front large et obstiné, l'œil est aigu, la face maigre; une lèvre énergique se dessine sous une barbe ondulée. Est-ce le jeune Luini, le fugitif de la Pelucca, dont le vieux Luini se serait souvenu, près du monastère qui enfermait Laura Pelucchi? Ne dit-on pas qu'il a fixé l'image de Laura dans la Vierge, transportée maintenant en cette même église, et qu'il peignit au cloître<sup>3</sup>? Alors, voici le jeune peintre bohémien, sous cette image de malade, de supplicié; puis, là-haut, sous le casque du

- 1. Louvre, nº 1597.
- 2. Louvre, n° 1602. Un procédé de « conservation » a fait devenir le *Bacchus* d'un rose inouï.
- 3. Elle figurait à la place qu'occupe aujourd'hui, dans l'hôtel du Parc, une lunette à jour, au-dessus de la porte qui menait du cloître au réfectoire, dans le monastère. Elle est datée 1530. La grande fresque est datée, auprès de la main qu'élève saint Roch, MDXXXIII. La fresque principale fut payée à Luini 244 l. 8 sous impériaux, pour près de cent mètres carrés et un monde de personnages. Voici les comptes, imprimés ici en français, je pense, pour la première fois : «L'an 1529, au mois de juillet, D. Baptiste de Somazo a compté à M. Bernardino de Luyno, peintre, pour prix de sa Passion, peinte dans ladite église, L. 15. Ytem. en décembre, donné L. 25. Le 18° juin 1530, D. Helias Brochi a compté à M. Bernardino de Luyno, peintre, L. 84, 4. Le 19 juin 1530, donné à M. Bernardino de Luyno, pour un grand habit (drapo alto), L. 70, 4. It., l'an 1533, par Dominique-André Pochobello, compté à M. B. de L., peintre, pour solde complète de l'œuvre de la Passion (solutione opus (sic) Passionis), L. 50. Total : L. 244, 8 sous impériaux.

Ainsi le paiement fut fait en quatre années. (Defendente Sacchi, Iconografia

centurion, voici l'homme fait, avec la barbe longue, et la figure plus sévère. Quant aux vieillards, toutes les œuvres capitales de Luini montrèrent l'apôtre, le saint, ou le docteur aux yeux subtils, à la lèvre rasée sur une barbe floconneuse. On peut croire que Luini voulut se peindre, à Lugano, sous la forme de sa jeunesse, de son âge mûr, et de la vieillesse où il était alors. Mais on peut supposer aussi, puisque ses trois fils lui ressemblaient si fort, qu'il a simplement pris autour de lui ces modèles familiers, dont les profondes ressemblances s'expliquent, ainsi que les différences légères, par cette idée naturelle.

Disparaissant dans cette gloire de la grande fresque, il y a une Madone, un Cenacolo, et, dit-on, un Ecce homo, toutes œuvres bien secondaires. Dans le Cenacolo, la tête d'un vieillard et le geste du saint Jean retiennent: le vieillard, c'est toujours Luini, et saint Jean nous séduit par cette attitude qu'il a pour incliner sa tête sur « la poitrine du Pontife miséricordieux, cette poitrine lumineuse et douce où dormit Jean le bien-aimé¹». On prétend dégager encore une chapelle; mais l'Ecce homo, tout au plus un ouvrage d'Aurelio Luini, rend douteuse la valeur des autres trouvailles.

Il y a mieux à Lugano: ce fut une de ces très rares découvertes qui sont la joie du voyageur. On m'indiqua² premièrement un sculpteur, qui devait connaître un endroit où je trouverais un Luini; j'avoue que, même après l'accueil et les renseignements de l'aimable sculpteur, un doute sérieux me restait, en parcourant les petites rues et les arcades de Lugano. Lorsqu'on étudie Luini, les ciceroni, les curés, les conservateurs, les sacristains, vous ont montré déjà tant de Pocetti, de Crespi, de barbouillages effacés ou qu'on

italiana degli uomini e delle donne celebri. Milano, 1836-1838, vol. I, fascic. vii, ix. — Brùn, Neujahrsblatt, p. 23.) On peut conclure de ceci que Luini était approvisionné par les moines, et achetait par eux de quoi s'entretenir, peut-être même se vêtir. De là sa prédilection pour le séjour calme et commode des monastères. En outre, la peste ou la guerre lui faisaient sans cesse chercher les soins et les refuges, dans ce siècle où la Lombardie est un champ clos pour les armées et les fléaux divers. A Lugano même, il y a, dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges, la plus curieuse fresque votive pour la peste. Et partout d'innombrables saint Roch, des saint Sébastien; or, selon les « prêcheurs » d'alors, « la peste vient de saint Sébastien ». (Rabelais, Gargantua, t. I, ch. xlv), et saint Roch en guérissait (Lég. Dorée, ch. 11, p. 331).

- 1. Sainte-Beuve, Volupté, t. I, p. 83, éd. Renduel.
- 2. J'ai moi-même, en octobre 1896, à Milan, peu de jours après ma découverte, donné tous ces renseignements et montré la photographie de l'œuvre à M. Beltrami.

voudrait voir disparaître plus encore, et que la passion de clocher attribue au maître sans l'ombre d'une vraisemblance! J'entrai dans la maison Vedani, aujourd'hui possédée par M. Guidi; en attendant le maître du logis, je regardais un long rideau tiré sur la muraille; et déjà, ce soin religieux pour sauvegarder le Luini commençait à me rassurer. Le maître vint, franc et affable; le rideau fut tiré:



FRESQUE INÉDITE DE BERNARDINO LUINI
(Maison Guidi, à Lugano.)

c'était bien un Luini, de la meilleure manière. Un fragment de fresque admirable, trouvé dans une ancienne écurie, qui servait jadis aux moines pour une chapelle ou une salle d'assemblée; car la maison est encore un couvent transformé. Le centre de la peinture, que l'on a pieusement appliquée sur le mur d'un salon, est bien conservé; elle a quelque trois mètres carrés. Entre deux anges délicats, aux figures d'adolescents modelées avec une perfection raffinée, aux longues tuniques miraculeusement drapées, le Christ est crucifié, la tête un peu plus inclinée que celui de la Passion, mais le même pour le visage et la forme; un des anges tient le

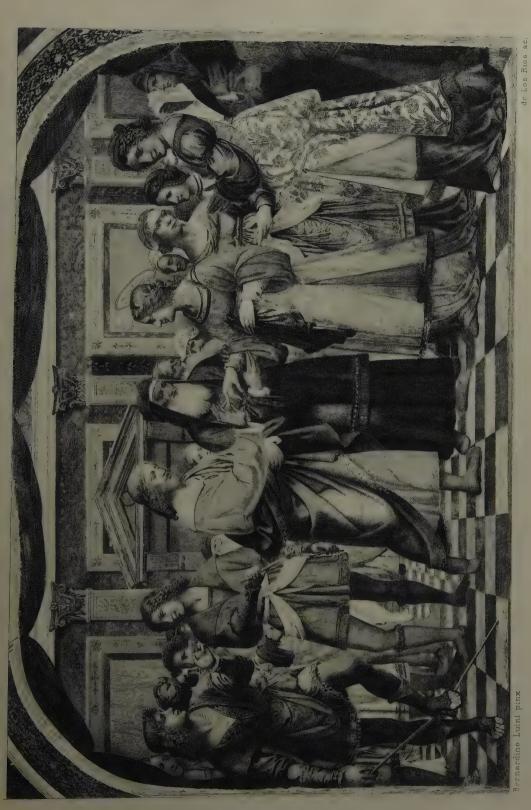
roseau et l'éponge dans une main, et montre son Dieu de l'autre main; le second des anges dessine son doux profil entre la lance qu'il tient dans sa main droite et le calice, le Saint Graal, qu'il élève pour recueillir le sang de Jésus. Une forme indécise sort de la pénombre et des lézardes; c'est ce qui reste de la sainte Véronique, laquelle tient à la main — une main qui perce les ténèbres — le voile où le Christ imprima sa face; à côté de l'ange du Graal, une autre sainte, pareille à l'une des femmes de la Passion, joint les mains dans un geste de douleur fervente, et sa figure amaigrie regarde la blessure au flanc de Jésus. Les tons, très soutenus, sont gris, lilas et mauve; la touche est pleine et libre; les nus, les visages et les draperies sont d'une exécution charmante, et l'impression intense donne la certitude que Luini devait exécuter cette œuvre dans les mêmes années où son génie allait de la Passion aux fresques du Monastero Maggiore.

Les nobles fresques du Louvre<sup>1</sup>, avec les charmes de leur composition et la suavité de leur dessin, n'ont point conservé cette fleur du ton et de la touche. Il n'est qu'un morceau bien minime pour représenter parfaitement le *frescante* à Paris : c'est la tête de femme venue au musée par le legs de His de la Salle (n° 1362).

Quant à nos Luini à l'huile, celui que montre le Salon carré (n° 1354) n'est pas le meilleur; il ne serait même pas bon pour l'Italie. L'Enfant est le même que le Bambino du Mariage de sainte Catherine, au musée Poldi. Les rouges et les verts, dans le vêtement de la Vierge (n° 1353) sont bien conservés; mais c'est la Salomé (n° 1355) qui, malgré la terrible main de droite, coupée par le cadre et qui ressemble à un billot, conserve le plus sa noblesse. Elle vaut mieux que la médiocre Hérodias du musée Borromée, si elle ne saurait atteindre l'Hérodias² d'une étrange finesse que montre, à Florence, la Tribune des Offices (n° 1135). En revanche, Florence garde, dans les petites salles, au même musée (n° 1013), une Vierge vulgaire, d'un ton criard. Je ne puis croire que ce soit un Bernardino Luini.

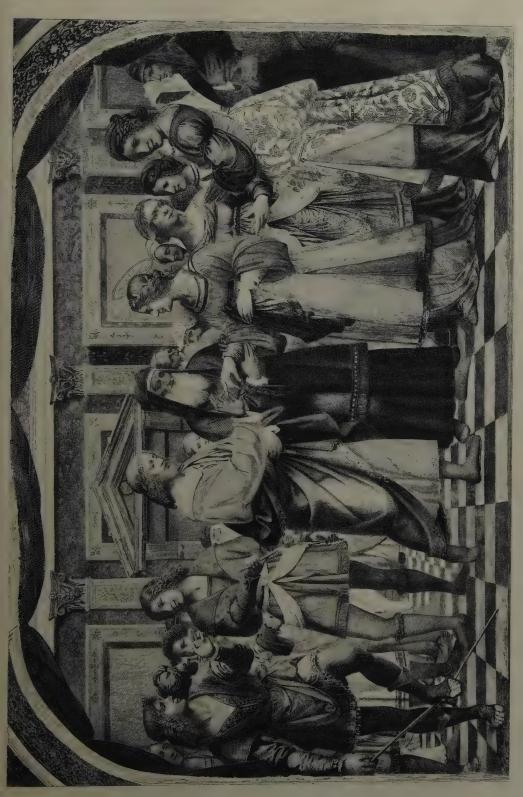
<sup>1.</sup> Cf. Caffi, 1 Luini già di casa Litta (Arte e Storia de Florence, nºº 18-20, 1891), et la Lombardia, nº 199, 22 juillet 1867.

<sup>2.</sup> Voir Catalogue of the Royal Uffizi Gallery, le seul à peu près au courant. (Florence, edit. by the Cooperative Printing Association, 1897, p. 196.) Le catalogue mentionne que l'Hérodias fut découverte en 1793, dans les magasins du palais Pitti, et (p. 182) que ce dernier tableau est sur bois, l'Hérodias sur toile. On ne sait pourquoi (p. 109, no 204) le catalogue fait naître Aurelio Luini en 1530 et à Luino.

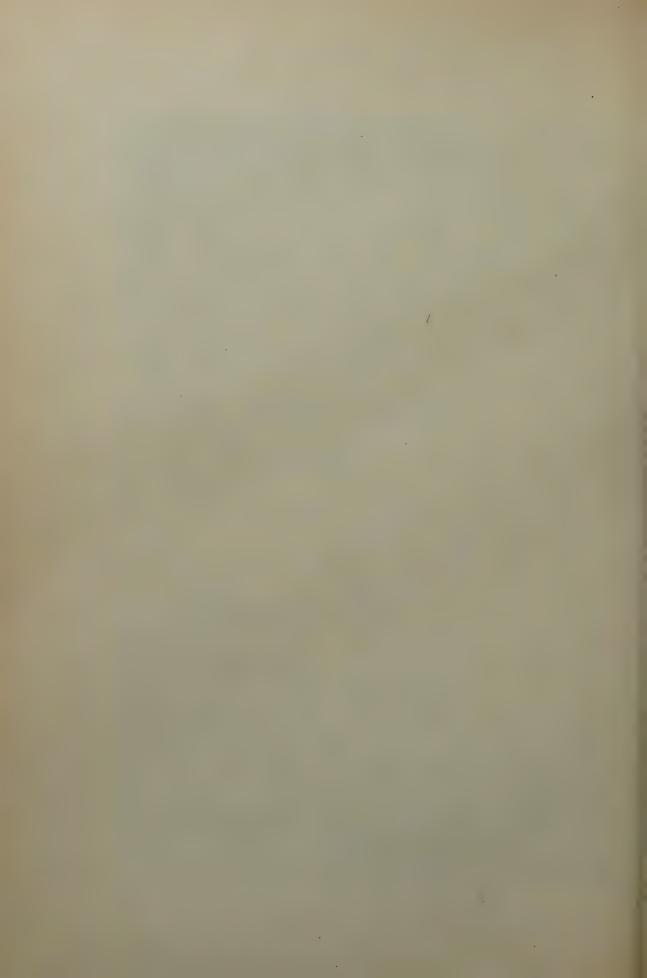


LE MARIAGE DE LA VIERGE





10 . 11. 10 (10) July 15



Comme Léonard, qui faisait une sainte Catherine¹ d'Alexandrie avec l'Hérodias milanaise, Catelina de San Celso, Luini faisait une sainte Catherine avec Blanche-Marie de Cellant. Comme Léonard, il peignait les Hérodias ambiguës et perverses. Imitation? Non, certes, mais tradition d'un même temps ². Il n'est pas juste d'attribuer à un maître, à un Raphaël, par exemple, ainsi que je l'entendis faire par un grand théoricien, la création d'un type artistique: celui de la Vierge-mère; ce type est dans tous les autres peintres dont le Sanzio fut contemporain et dans ceux par lesquels il fut immédiatement précédé. Il n'est pas juste de donner à Léonard l'invention des clairs-obscurs étranges, des profonds sourires, des visages aux lignes molles et voluptueuses; c'est la nature et c'est la race de Lombardie que l'on décrit, en croyant découvrir un mystère prestigieux.

En vérité, pour comprendre que chacun des deux maîtres fut un homme différent, et un génie libre d'attaches, regardons leur image et souvenons-nous de leur vie.

Le portrait du Vinci, ce dessin que jamais personne ne surpassera, se conserve à la Bibliothèque royale de Turin³. Tête de mage et de prophète, avec des yeux surnaturels dans la caverne des orbites; et, sous la coupole du crâne, la tace creusée par toutes les méditations et les traces d'une vie presque surhumaine, s'encadre dans une blancheur étrange. Luini, car nous accepterons le vieillard traditionnel de ses fresques è, c'est le visage d'un vieil ouvrier de l'art, blanchi, mais vigoureux encore, capable d'abattre en un an les fresques de la Passion et celle du Monastero Maggiore. Pour celui-là sa carrière tout entière s'est passée à peindre, seulement à peindre, et toujours à peindre. Il n'a point comme Léonard, pris et rejeté la peinture, selon qu'elle lui donnait ou non le moyen de saisir l'expression éternellement fuyante, d'esquisser une ombre du mystère poursuivi sans relâche; il n'a point douté, dédaigné; ses sonnets ne montreraient point, si nous les possédions encore, le vers si triste du

<sup>1.</sup> Rio mentionne d'autres Sainte Catherine du Vinci à Francfort, Copenhague. Compiègne (?) (De l'Art chrétien, p. 90-91).

<sup>2.</sup> Sur les Hérodias du Vinci, cf. W. Pater, The Renaissance, Leonardo da Vinci, p. 127.

<sup>3.</sup> M. Müntz (Léonard de Vinci, t. II, p. 802) l'a reproduit dans une gravure excellente.

<sup>4.</sup> Gaspard Mola, l'orfèvre de Côme, possédait à Rome, au xviº siècle « la testa di Bernardino Luino, con cornice nera », Voir son inventaire, dans Bertolotti Artisti lombardi a Roma, t. II, p. 247.

Vinci: « J'ai pleuré ce que j'ai désiré quand je l'eus! 1 » Luini continuait ses vieux maîtres, le Foppa, le Bergognone. Léonard réside à Milan, durant seize années (1483-1499), au moment où Bernardino forme son talent, et Bernardino saura prendre les enseignements du Vinci, les fondre dans les qualités originales qu'il possède, et le Vinci lui rend hommage jusqu'à le mêler à ses œuvres, l'un dessinant, l'autre peignant<sup>2</sup>. Mais les inquiétudes, les échappées prodigieuses de Léonard, dans toute sphère de l'activité humaine, rien de tout cela n'existe pour l'infatigable artisan. Luini, c'est un de ces vieux maîtres qui conservent en Lombardie la même tradition que les anciens Florentins; on a sa « boutique » (bottega) de peintre, et l'on travaille en conscience, du lever au coucher du jour. Le don de Luini, c'est de voir sous l'aspect de la fresque, avec l'intuition rapide d'une vie colorée, ardente. Il fait des fresques sans relâche.

La Bible, l'Ancien Testament et le Nouveau, la Vie des saints (à peine un peu de mythologie au début), toutes ces histoires lui sont présentes sous leur forme éternelle, c'est-à-dire qu'elles existent vraiment pour lui, et de son temps, et sous les apparences des êtres qui vivent près de lui. Ce sont ses fils, ce sont les femmes dont le charme l'a troublé ou transporté, ce sont, à Lugano, les filles de Campione ou de Maroggia, qui passent dans son rêve; si peu variées au fond, et tellement diverses par le ton de ce fort génie, les créatures

- 1. « Piansi già quel ch' io volsi, poi ch' io l'hebbi! » (Lomazzo, Trattato, VI, chap. II, p. 282). D'aucuns tiennent ce sonnet pour un ouvrage de Antonio de Matteo di Meglio. Cf. Milanesi, ap. Vasari, t. IV, p. 19, note, et d'Ancona, Manuale della letter. ital., t. II, no 185.
- 2. Mais la technique même est profondément différente. On a très heureusement écrit que « Luini, tout en prenant à son maître ce qu'il y a de suave, de gracieux et de tendre, a su cependant conserver un style et un faire très personnels. Ses enfants avec leur nez écrasé (?), leur bouche large et souriante, se font aisément reconnaître des enfants du Vinci. Mais, c'est surtout par l'exécution que Luini se distingue de Léonard. Son dessin moins précis, sa touche plus fondue et moins légère, notamment dans les ombres, ont rompu avec toutes les traditions du xv° siècle. » Émile Galichon, La Galerie Pourtalès. (Gazette des Beaux-Arts, 1° pér., t. XVIII, p. 14.)

Les dessins de Luini sont extrêmement rares; ceux que le Louvre expose (nºs 237, 238, 395) sont des plus contestables. Quant aux nºs 1983 et 1984 (catalogue Tauzia, 1888, p. 50), ils sont introuvables; ils auront sans doute fait place à d'autres dessins. Le musée de Dijon exhibe (nº 30 du catal.) une médiocre copie, ou, du moins, une œuvre affreusement repeinte. Et, dans le même musée (collection His de la Salle, nº 798), on attribue à Luini un dessin au crayon sur papier bleuté, tête de femme tournée à droite, qui est à peine vraisemblable.

achevées par l'imagination du peintre renaissent et se multiplient dans le peuple de ses figures idéales. Comme l'époque est troublée par les pestes et par les guerres, il se réfugie où l'on peut peindre sans être menacé ni chassé; tout ce qui pourra déranger son métier, son rêve, il l'écartera par des violences s'il le faut, par le meurtre ou par la fuite. Il aime les cloîtres, qui lui assurent le repos de l'existence, les églises dont les murailles neuves sont un champ libre pour tracer la pompe joyeuse des scènes imaginaires, les moines, chez lesquels la vie matérielle est toujours prête, et qui obligeraient l'artiste à se servir d'eux¹, s'il avait la moindre envie de refuser leur intervention si commode. Vivre en un monastère, avec la liberté de travailler, n'est-ce pas le mieux pour un bon ouvrier d'art? Il a des fils, ils sont ouvriers comme lui. Seulement, il est une chose qu'il ne peut pas leur enseigner : c'est le génie. Ils sont célèbres d'autant plus vite, et ils sont plus heureux que lui.

Car il est un esprit subtil, et son regard le dit; les hommes, venus après lui, qui ne l'aiment guère, saluent cependant un poète dans ce peintre; il fait des vers, qui se perdirent, et il raisonne. Aussi Lomazzo, mal instruit sur l'antiquité, mais d'autant plus fier de parler à l'antique, le place parmi « les grands peintres gymnosophistes », avec Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari et le Bronzino². Vasari vante « sa courtoisie et son amour pour son métier³ ». Les quelques mots que les historiens conservent comme venus de lui se rapportent à son métier: « Ainsi qu'au temps de nos pères, Bernardino Lovini usait dire, aussi luy, qu'un peintre sans perspective, c'était autant comme un docteur sans grammaire ». » Sa vie, incertaine et troublée, au dehors, comme le temps même où il la vécut, apparaît seulement par les dates inscrites sur ses œuvres. N'est-ce pas assez? N'est-ce pas même, pour un artiste de génie, la vraie manière, la plus forte et la plus fière, de survivre?

### PIERRE GAUTHIEZ

<sup>1.</sup> Les moines, s'ils payaient assez mal, logeaient et nourrissaient l'artiste. Voir les documents publiés par M. Eugène Müntz sur la condition des artistes au xvi<sup>e</sup> siècle, dans Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps, éd. de 1886, ch. iv, p. 82-84, et Vasari, Vite, t. IV, p. 90-91, t. V, p. 81. En outre, ils fournissaient plus ou moins les matériaux. Le maître payait le « garçon », le compagnon.

<sup>2.</sup> Trattato, livre VI, ch. 11, p. 283 (Della necessità della prattica): « Se ne leggono assai (dei sonetti) degli altri gran pittori gimnosofisti, come furono il Buonarroti, il Ferrari, il Lovino, e il Bernesco Bronzino. »

<sup>3.</sup> Vite, t. IV, p. 585.

<sup>4.</sup> Lomazzo, Trattato, Proemio, p. 11.



## CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



'ANNÉE écoulée a eu pour événement saillant l'exposition des œuvres de van Dyck, un succès, en dernière analyse, sinon matériel — les frais ayant dépassé les recettes, — du moins moral. Bien que le contingent réuni à Anvers fût numériquement léger, on a reconnu qu'il fournissait un aperçu des plus expressifs du talent du maître. L'exposition en ce moment ouverte à Burlington House, à Londres, donne certainement

plus de relief au van Dyck anglais, mais on l'avoue pauvre en pages de la vingtième année comme en œuvres de la troisième époque, celle qui suit le retour d'Italie et précède le départ en quelque sorte définitif pour l'Angleterre.

On s'est trouvé surpris — chose d'ailleurs prévue, — l'exposition close, de constater combien encore, en dépit des vaillants efforts des écrivains qui, à l'exemple de M. Jules Guiffrey, ont voué leur étude à la vie du maître, la carrière de van Dyck est insuffisamment élucidée. D'habitudes peu sédentaires, il a séjourné et travaillé loin de son pays natal, non seulement en Italie et en Angleterre, mais encore en France et en Hollande, où ses traces sont à relever. Nous savons déjà que plusieurs auteurs se sont mis à l'œuvre, et l'on peut être certain que leurs efforts unis auront pour résultat de mettre en relief une quantité de faits encore ignorés. Il en fut de même pour Rubens et Rembrandt, après les manifestations d'Anvers et d'Amsterdam en l'honneur de ces grands artistes.

Nécessairement, une exposition comme celle qui fit affluer à Anvers, l'été dernier, la foule des amateurs devait laisser mieux que le souvenir de quelques heures agréablement passées. Les études déjà fort intéressantes provoquées par l'exposition, les reproductions splendides dont elle fut l'occasion, forment un ensemble où pourront puiser les chercheurs de l'avenir. Comme premier résultat, on est arrivé à savoir que le portrait dit d'Ambroise Doria, acheté en dernier lieu par le musée de Bruxelles, représente Jean Vincent Imperiale, doge de Gênes, ambassadeur et poète, le même qui fut un moment banni du territoire de la République, où, toutefois, il fut rappelé et mourut en 1645.

L'exposition d'Anvers à peine close, voici Bruxelles se mettant en mesure d'en organiser une autre, cette fois d'œuvres primitives flamandes tirées des galeries privées de la Belgique. Certes, il y a une ample moisson à faire et les organisateurs trouveront bien plus qu'ils n'osent espérer comme éléments de leur exposition. Dès maintenant, les journaux annoncent que deux cents morceaux leur sont promis, et la chose n'aurait rien de surprenant. Si l'on pouvait disposer de certaines peintures appartenant encore à des églises de Flandre et de Hainaut, en dépit des dévastations du xvie siècle et de la quantité considérable d'œuvres d'art enlevées par la République et non rentrées en 1815, l'ensemble serait d'une prodigieuse richesse. L'étranger se doute à peine du nombre énorme d'œuvres artistiques accumulées dans les édifices du culte, les couvents, les établissements charitables de la Flandre et, jusqu'à ce jour, à peine étudiées. L'inventaire de ces richesses serait des plus intéressants. Bruges, à l'heure actuelle, est encore un vrai musée et possède des maîtres locaux, en quelque sorte inconnus ailleurs : tels Ant. Claeissens et Lancelot Blondeel, contemporains d'Albert Dürer et artistes de la plus haute valeur.

Si les peintures sur bois et sur toile sont peu connues, les peintures murales le sont moins encore. Il est rare que les travaux de réfection entrepris dans les églises n'en fassent apparaître quelque fragment sous le badigeon. D'ordinaire, ces peintures ne sont ni très anciennes, ni très développées, si l'on en excepte les groupes de si grand caractère décorant une dépendance de l'hospice de la Byloque, à Gand. Récemment, à Malines, sur le mur, à la place occupée par le Crucifiement de la cathédrale de Saint-Rombaut, envoyé à l'exposition van Dyck, on découvrit une fresque en bon état; on assure qu'elle sera conservée.

La restauration des peintures murales est chose extrêmement délicate et n'aboutit, le plus souvent, qu'à une quasi-destruction. Il n'en faut pour exemple que la série des portraits des comtes de Flandre, à l'hôtel de ville d'Ypres, ou bien encore celle de la chapelle de Sainte-Catherine, à Notre-Dame de Courtrai, où sont figurés les mêmes princes. De ces intéressants ensembles il reste à peine mieux que le souvenir.

Il en était de même, ou peu s'en fallait, de la fameuse peinture de l'Ancienne Boucherie, à Gand, dont il a été beaucoup question ces derniers mois. Cette œuvre, par bonheur, offrait la particularité d'être peinte à l'huile, ce qui, sans doute, a aidé à sa conservation. Elle vient d'être l'objet d'un nettoyage soigneux, conduit avec beaucoup d'entente par M. Lybaert, un peintre gantois, et, comme elle offre bien plus qu'un intérêt local, peut-être me saura-t-on gré d'en dire ici quelques mots.

L'Ancienne Boucherie de Gand est une construction datant des premières années du xv° siècle, convertie depuis peu d'années en bureau central des Messageries de l'État. Sur le mur du sud, à l'emplacement de l'ancienne chapelle des Bouchers, existe une peinture que le hasard fit découvrir, sous une couche de badigeon, en 1855. Une inscription fort mutilée fit connaître que l'œuvre, due à la munificence de Jacques de Ketelbutere, datait de 1448.

La composition, en figures plus petites que nature, représente La Nativité. A la partie supérieure apparaît le Père éternel; au premier plan, sont agenouillés Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, le comte de Charolais, leur fils, enfin le jeune Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein, leur neveu. Et, pour qu'il n'y

ait aucun doute sur l'identité des personnages, les armoiries de Bourgogne, de Portugal et de Clèves se voient dans le fond, supportées par des anges.

Feu Ed. de Busscher fit à l'Académie une communication sur la découverte de la peinture, l'accompagnant d'une reproduction au trait, l'une et l'autre de précision médiocre. L'archiviste gantois, décrivant la composition, se méprit sur certains personnages et sur leur rôle symbolique. La Vierge, agenouillée près de l'Enfant Jésus couché sur le sol dans une gloire de rayons, fut, par lui, identifiée avec la mère du donateur, tandis que l'autre femme, également agenouillée, coiffée d'un turban et tenant un phylactère, lui parut devoir être la mère du Sauveur. Comme le fit observer M. Weale, le savant archéologue anglais, cette femme, représentée ici en un costume plus ou moins oriental, est la vieille juive Salomé, Zelemi, dont parle l'évangile apocryphe de saint Jean comme ayant assisté la Vierge au moment de la parturition et qui, devenue la compagne inséparable de la Sainte Famille, est parfois introduite dans la représentation de la Nativité par les artistes du moyen âge.

Il fut question un moment de détacher la fresque du mur, mais l'opération fut jugée trop dangereuse pour être tentée. De commun accord avec la direction des Beaux-Arts et la Commission des monuments, on résolut de faire procéder à une restauration, qui fut confiée à M. Ed. Devigne, le peintre archéologue gantois.

Ce travail, achevé en 1856, fut loin d'être conduit avec la discrétion nécessaire. De notables parties manquaient; elles furent entièrement refaites, et le ton général rehaussé finit par donner à la peinture une apparence presque moderne. Une autre réfection eut lieu, en 1887, par les soins d'un restaurateur français, non sans que l'œuvre y perdît encore; elle fut, à dater d'alors, sinon oubliée, tout au moins traitée par les archéologues avec une indifférence légitime.

La désaffectation de la Boucherie eut pour effet d'attirer de nouveau sur la pseudo-fresque l'attention des hommes compétents; on exhuma les calques qui en avaient été faits tout d'abord et l'on ne tarda pas à constater que des mesures de conservation s'imposaient pour sauver ce qui restait de la peinture. Ce travail a été mené avec entente et prudence, et si l'œuvre ne se présente pas dans son état primitif, elle n'en a pas moins repris, dans une certaine mesure, ce qu'il est permis d'envisager comme son caractère original.

En la considérant récemment, j'ai été frappé de sa technique prodigieusement avancée, mise au service d'une observation de la nature remarquable. L'œuvre a souffert, c'est indiscutable, et pourtant le caractère des têtes est resté assez individuel pour qu'il soit impossible de méconnaître la main d'un artiste particulièrement soucieux d'affirmer sa personnalité en serrant de près la nature. Isabelle de Portugal, en particulier, fait aussitôt songer au portrait de cette princesse, adjugé en 1883, au prix de vingt mille francs, à la vente Nieuwenhuys, où elle passait à tort pour une œuvre de Jan van Eyck. Cette intéressante peinture, dont j'ai la photographie sous les yeux, appartient, je crois, à la collection de Rothschild. Je ne doute point aujourd'hui qu'elle ne soit du maître dit de Flémalle : appelé primitivement de Mérode, faute de tout autre nom. Mais j'ai été bien autrement frappé, en considérant la fresque de Gand en son état actuel, d'y trouver un ensemble de caractères qui la rapproche du même maître, surtout si on le juge d'après sa Nativité du musée de Dijon, la plus importante et la plus développée de ses œuvres connues.

Dans l'une comme dans l'autre composition, la Vierge, les cheveux flottants, drapée de ce manteau blanc reflété de bleu, si caractéristique du peintre, est agenouillée près de l'Enfant Jésus nu, couché à terre dans une gloire de rayons, contorsionné à tel point que M. de Busscher allait jusqu'à nous le montrer se



LA NATIVITÉ, PAR LE « MAITRE DE FLÉMALLE »
(Musée de Dijon.)

tournant vers le donateur, prosterné, selon lui, à l'avant-plan, tandis qu'à droite et à gauche s'agenouillent des anges. Enfin, nous constatons, dans la peinture de Dijon comme dans celle de Gand, la présence de la vieille Zelemi, la femme au turban, et l'introduction dans la peinture murale du Père éternel, occupant, dans l'œuvre de Dijon, une place moins apparente que dans la fresque. Il y a mieux là que des coïncidences fortuites, et ce n'est pas, me semble-t-il, pécher par excès d'audace que de les faire ressortir, ainsi que cet autre détail curieux:

l'analogie du château fort si remarquablement détaillé qu'on voit à l'arrièreplan du tableau de Dijon, avec le château des comtes de Flandre tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, dégagé des constructions parasites qui l'enserraient. Les églises de Gand n'offrent point les tours aiguës et cantonnées de clochetons chères au maître dit de Flémalle; mais personne n'ignore que toutes ont subi de graves altérations au cours des siècles, et, certainement, la tour de l'église Saint-Nicolas, vue dans le grand plan de 1562, offre une analogie frappante avec l'une de celles représentées à l'arrière-plan de la Nativité du musée de Dijon.

A qui maintenant faire honneur de la fresque gantoise? M. de Busscher mettait en avant le nom de l'un des Martins: Jean, ou plus plausiblement son fils Nabuchodonosor, dit Nabur ou Nabor, ce dernier admis franc-maître de la gilde des peintres de sa ville natale en 1435 et mort en 1454. Les œuvres de l'un et de l'autre sont inconnues et van Mander les passe sous silence. Pourtant, les actes scabinaux en mentionnent plusieurs.

En 1419-1420, Jean travailla pour la Chambre échevinale et, dès cette époque — celle des van Eyck, notons-le bien, — exécuta à l'huile les portraits des comtes de Flandre, depuis Baudouin Bras de Fer jusqu'à Jean sans Peur. Tantôt seul, tantôt en collaboration avec Guillaume van Axpoel ou Guillaume de Ritsere, il fut chargé de peindre et de rehausser d'or la chapelle des échevins de la Keure. En 1430, il participa aux travaux de décoration pour l'entrée d'Isabelle de Portugal et semble devoir être identifié avec ce Jehan Martin qui concourut à Bruges, en 1467, aux décorations des noces de Charles le Téméraire.

Nabor Martins, à dater de 1434, ne travaille pas moins pour la ville, et l'on possède divers contrats d'entreprises qui le représentent comme un maître des plus importants. Non content d'exécuter des peintures murales, de livrer des cartons de vitraux, l'un notamment avec les saints patrons de la Toison d'or, saint Georges et saint André, il exécute, entre autres retables, celui du maîtreautel de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde, en 1443, et un second en 1444 pour Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand, un troisième pour l'église de Lede, en Flandre. Il paraît avoir été fort soigneux de ses œuvres, car divers contrats de commandes stipulent des dédits en cas de non-achèvement des travaux dans les délais prescrits.

Rien n'a subsisté des œuvres de cet artiste. Etant donné, toutefois, que la peinture de la Boucherie de Gand est datée de 1448, il est possible que Nabor, le peintre le plus considéré de l'époque, ait été chargé d'un ensemble de cette importance, où devaient figurer les souverains alors régnant sur la Flandre. Il serait contraire à la vraisemblance comme aux habitudes qu'un centre artistique aussi notable que Gand à cette époque eût recouru au pinceau d'un maître du dehors, alors que, tout au contraire, Martins était sollicité par d'autres villes flamandes.

Les historiens de l'art en Flandre ont été malheureusement mis sur une fausse voie par la confection et la publication d'une série de documents relatifs à la gilde des peintres gantois dont le caractère frauduleux vient à peine d'être dévoilé. M. Victor van der Haeghen, l'érudit archiviste, vient de faire paraître dans les *Mémoires* de l'Académie de Belgique une étude d'ensemble sur ces pièces entachées de faux, que son prédécesseur, M. de Busscher, eut la faiblesse d'accepter pour vraies et d'admettre comme sources de ses Recherches sur les peintres gantois.

Mettant au service de son entreprise abominable une érudition qui, certes, eût pu trouver un meilleur emploi, l'iconophile Delbeeq, celui dont la collection d'estampes eut l'honneur d'être présentée au public sous le patronage de l'Alliance des Arts, c'est-à-dire d'être décrite par Burger et Paul Lacroix, n'eut pas de peine à lui donner une apparence suffisante d'authenticité pour tromper les plus graves auteurs. Sa façon de procéder était simple : cueillant des noms vrais dans les documents locaux, il les accommodait aux besoins de son travail, faisant naître tel individu d'un père supposé, lui attribuant une descendance, le faisant participer à des actes relatifs à la corporation, enfin donnant à son œuvre, par le papier et l'écriture, un air de vétusté qui la fît prendre au sérieux.

C'est parmi les faussaires plutôt que parmi les mystificateurs qu'il faut ranger Delbeeq, dont le nom mérite de survivre pour rappeler l'acte répréhensible auquel il s'attache. M. Victor van der Haeghen, non content d'avoir dévoilé les supercheries que son devancier commit la faute d'admettre à l'honneur d'être vulgarisées sous le patronage de l'Académie, nous donne, au prix d'un vrai travail de bénédictin, une reconstitution fidèle de la gilde des peintres gantois depuis son origine, l'une des plus précieuses, bien que ne comprenant qu'en minorité infime des noms d'artistes. On verra, par la conclusion que voici du travail de l'érudit et consciencieux auteur, le service qu'il rend à l'histoire des arts.

- « Dans l'histoire de la corporation gantoise, il y a lieu de rejeter définitivement toute une série de faux : les statuts de 4338-4339; des signatures contrefaites; certaines altérations de documents authentiques; des textes relatant des mesures prises par Philippe le Bon; une matricule comprenant des faux noms de peintres et de sculpteurs par centaines et des renseignements imaginaires sur tous les artistes connus de Gand; enfin, des récits mêlant des peintres gantois aux événements politiques du xviº siècle.
- » Et, pour ce qui concerne l'histoire des artistes néerlandais en général, on écartera désormais un certain nombre de notions erronées relatives aux grands noms de la peinture flamande, notamment un fatras accumulé autour des van Eyck et de leur école. »

\* "

L'édilité anversoise vient de réaliser un vœu souvent exprimé par les amis de l'art: elle a fait l'acquisition pour la ville, au prix de 300.000 francs, de l'antique et fameuse construction dite la Halle à la Viande, servant, en dernier lieu, d'entrepôt particulier à un marchand de vins. Érigée, tout au commencement du xvie siècle, sur les plans de l'architecte Herman de Waghemakere, le même qui acheva la flèche de Notre-Dame, cette belle construction, où la brique alterne avec des cordons de pierre de taille, constitue le plus ancien monument d'architecture civile de la grande cité commerciale.

Bien conservée, quoique dans un facheux état d'abandon, elle offre un type des plus remarquables, avec ses tourelles hexagonales flanquant un haut pignon en gradins, et sa situation au sein même d'Anvers en rehausse encore l'intérêt. Longue de 44 mètres et large de 16 mètres, la construction repose en partie sur l'arche surbaissée qui, primitivement, était jetée au-dessus du fossé du Burg des anciens margraves, et il faut, pour la contourner, passer par des ruelles en esca-

liers d'un merveilleux pittoresque, dont Leys, dans ses tableaux, tira plus d'une fois parti.

Construit avec grand luxe et très spacieux, l'ancien siège de la corporation des bouchers a, au premier étage, de superbes fenêtres gothiques, tandis que celles du pignon sont rectangulaires. D'immenses contreforts alternent avec les tourelles sur les flancs de l'édifice, que sans doute il faudra renouveler à l'intérieur de fond en comble pour l'approprier à sa nouvelle destination : dépôt d'archives, à ce qu'on assure.

Au beau temps de la vogue du romantisme, des peintres marquants, Wappers et, après lui, de Keyser, eurent là leur atelier. Espérons qu'en l'admettant à la dignité d'édifice public, on veillera à conserver son caractère original à ce vénérable témoin du passé anversois, qui comptait vingt ans déjà lors du séjour de Dürer, pour lequel peut-être il fut l'objet d'un croquis.

HENRI HYMANS





## COURRIER DE L'ART ANTIQUE

L'admirable aurige de Delphes était, jusqu'à présent, la seule grande statue de bronze à peu près intacte qu'on eût découverte sur le sol de la Grèce propre. En voici une seconde, presque de la même époque, et qui pourrait lui faire pendant. C'est un Poseidon debout, haut de 1m18, découvert il y a trois ans, en dixneuf morceaux, sur le golfe de Corinthe, à Haghios Basileios, emplacement de l'ancien port de Platées. La base porte une dédicace à Poseidon, en dialecte béotien et en caractères de l'an 500 environ avant J.-C. La tête est admirablement conservée. Il ne reste que l'amorce des bras, mais cela suffit à restituer l'ensemble avec une vraisemblance approchant de la certitude. Le dieu tenait un trident de son bras gauche levé et, du bras droit étendu, supportait un dauphin ou un poisson. Le type de la tête s'est déjà rencontré, notamment à Olympie et sur l'Acropole d'Athènes, où il est représenté par des œuvres contemporaines des guerres médiques ou un peu antérieures. Quant au motif général de la statue, j'en connais un seul exemple en ronde-bosse, qui a échappé à l'éditeur grec, M. Philios. Il s'agit d'un torse acéphale en marbre, autrefois à la villa Ludovisi, aujourd'hui dans la collection Somzée, à Bruxelles 1. Voici la description qu'en a donnée M. Furtwaengler, à un moment où la statue d'Haghios Basileios n'était pas encore connue: « Le dieu se tient debout, appuyé sur la jambe droite et avance un peu le pied gauche dégagé 2. La tête était tournée vers la gauche; le bras gauche, levé très haut, soutenait le trident... Un dauphin est sculpté en relief à la partie inférieure du tronc; cet attribut nous permet de reconnaître

<sup>1.</sup> Furtwaengler, Collection Somzée, p. 23, nº 30.

<sup>2.</sup> C'est le contraire dans la statue de bronze, mais ces inversions sont fréquentes parmi les diverses répliques d'un même motif.

Poseidon. » Jugeant d'après cette copie romaine, faible et incomplète, M. Furt-waengler avait conclu que le motif remontait au v° siècle; c'est ce que suffisait, d'ailleurs, à rendre vraisemblable l'attitude encore un peu hiératique du torse et des jambes. Il est désormais certain que l'on doit attribuer ce type de Poseidon, si rare parmi les statues de ce dieu qui sont venues jusqu'à nous, au début du v° siècle, sinon à la fin du vr°. C'est probablement sous un aspect analogue que

se présentait le Poseidon de l'isthme de Corinthe<sup>4</sup>, dont l'image se retrouve sur quelques monnaies de cette ville<sup>2</sup>; les artistes travaillant pour les bourgades du voisinage s'en seront naturellement inspirés.



Le temps n'est plus où l'Autriche, quand elle avait besoin d'un archéologue, en demandait un à l'Allemagne du Nord. Une école s'est formée à Vienne, pourvue de tous les instruments de travail désirables, également propre à l'organisation des nombreux musées de l'Empire et à la recherche des antiquités, tant dans ses provinces mêmes qu'au dehors. Ce que les archéologues autrichiens ont accompli, depuis vingt ans, en Bosnie, en Herzégovine, en Dalmatie, dans le Trentin, en Roumanie, en Lycie, à Éphèse, etc., est si considérable qu'il faudrait un volume pour en donner un aperçu exact. Deux hommes surtout, MM. Otto Benndorf et Robert von Schneider, ont contribué, par leur enseignement et par leur exemple, à imprimer une allure scientifique aux explorations et aux publications qui les ont suivies. Il manquait encore à la jeune école un organe périodique d'un format assez grand pour qu'on pût y reproduire convenablement des œuvres d'art. Cet organe a été fondé en 1898 et a déjà pris rang parmi les meilleurs 3. S'il n'offre pas aux savants la même richesse d'informations bibliographiques que le Jahrbuch de l'Institut allemand, il semble, en revanche, qu'un goût plus sévère y préside au choix des articles et que l'illustration en soit l'objet de plus de soins. Je crois m'apercevoir aussi qu'on s'y préoccupe davantage de ce qui, dans l'archéologie, tend à éclairer l'histoire de l'art, c'est-à-dire des questions de style. Nous ne pouvons que souhaiter au nouveau recueil de persé-



STATUE EN BRONZE
DE POSEIDON
(Musée d'Athènes.)

vérer dans la voie où il est entré.

La seconde livraison du tome Il nous ménageait une surprise. On y trouve

<sup>1.</sup> Pausanias, 11, 2, 3.

<sup>2.</sup> Head, Catal. of Greek coins, Corinth, p. 16 (167); Frazer, Pausanias, t. III, p. 17. Le Poseidon reproduit sur les monnaies de Corinthe est sans doute une imitation romaine du modèle grec archaïque, qui n'avait guère pu échapper à la rapacité de Mummius.

<sup>3.</sup> Jahreshefte des æsterreichischen archæologischen Institutes in Wien. T. I., 1898; t. II, 1899.

reproduites, pour la première fois, deux statues colossales d'Athéna, exposées dans la cour de la Casa de Pilatos, à Séville, qui appartient au duc de Medina-Celi, après avoir été la propriété des ducs d'Alcala. M. Paul Herrmann, qui a fait cette découverte en plein air, n'a pas eu de peine à reconnaître que les deux statues, absurdement restaurées, sont des répliques du torse Médicis, qui est à l'École

des Beaux-Arts. Or, ce torse, longtemps mal exposé et plus célèbre que connu, a été l'objet, il y a quelques années, d'une audacieuse hypothèse de M. Furtwaengler! qui a rappelé sur lui l'attention des archéologues et donné lieu à une controverse désormais sans objet2. Alors qu'on avait commencé par voir dans le torse Médicis une copie romaine, M. Furtwaengler prétendait que c'était un original grec de l'école de Phidias, et qu'il avait occupé le milieu du fronton oriental du Parthénon, représentant la naissance d'Athéna. Dans la salle des moulages organisée depuis peu au Louvre, on avait déjà placé un moulage du torse Médicis au centre du groupe constitué par les statues de ce fronton. Le savant badois supposait qu'un empereur - Néron, par exemple - avait fait venir cette statue d'Athènes et l'avait introduite dans le fronton de quelque temple à Rome; c'est de Rome, comme on sait, qu'Ingres, alors directeur de l'Académie de France, envoya ce beau marbre à Paris. Or, le fait qu'il s'en trouve deux répliques à Séville, l'une et l'autre provenant d'Italie, suffit à prouver que l'hypothèse de M. Furtwaengler est fausse et que le marbre de Paris est, comme ceux de Séville, une copie, faite à l'époque romaine, d'un original grec du ve siècle. Si le torse Médicis avait occupé le milieu d'un fronton à Rome, jamais on n'aurait songé à le copier dans les mêmes

dimensions, jamais on n'aurait transformé en statue isolée une figure que sa place dans un ensemble devait seule rendre intelligible.

M. Herrmann propose d'appeler Agoracrite l'auteur de l'original du torse Médicis. Nous savons qu'Agoracrite était élève de Phidias; nous possédons un fragment de la tête colossale de sa Némésis à Rhamnus et de nombreux



STATUE EN BRONZE DE POSEIDON (Musée d'Athènes.)

morceaux des bas-reliefs qui en ornaient la base. Ces données suffisent-elles à autoriser la désignation proposée? J'en doute fort, mais rien n'empêche de l'adopter à titre provisoire. Si Agoracrite n'a pas sculpté l'original disparu, il était certainement le confrère et probablement le condisciple de celui qui l'a exécuté.

Des deux Athéna de Séville, nous reproduisons celle que les restaurateurs ont le moins gâtée. Il est à peine besoin de dire que la tête, les bras et les attri-

1. Furtwaengler, Intermezzi (1896), p. 17 et suiv.

<sup>2.</sup> M. Furtwaengler a répondu à ses premiers contradicteurs dans les Sitzungsberichte de Munich, 1898, p. 367 et suiv.

buts sont modernes; ce qui reste d'antique est, à peu de chose près, identique à la partie conservée du torse Médicis. Dans la seconde statue sévillane, la tête est peut-être ancienne, mais elle est coiffée d'un casque effroyable qui la rend presque ridicule. Le duc de Medina-Celi serait bien inspiré s'il faisait enlever ce casque et mouler la tête; ce moulage aurait sa place marquée à l'École des Beaux-Arts, à côté du torse Médicis, qu'il pourrait servir à compléter.

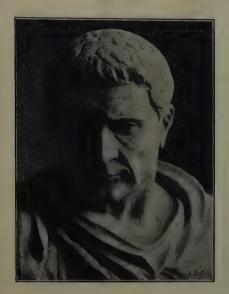


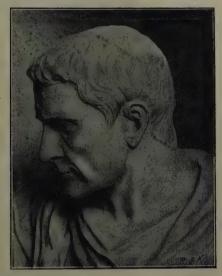
STATUE COLOSSALE D'ATHÉNA
(Collection du duc de Medina-Celi à Séville.)

### H

On a découvert, ces temps derniers, toute une collection de statues antiques. Ce n'est ni sous les masures d'un village albanais, ni dans un campement de Yourouks, mais au beau milieu de la ville de Munich. Sans doute, l'Athènes bavaroise passait pour ne point être dépourvue d'œuvres d'art gréco-romaines; tout le monde connaît les trésors de la Glyptothèque, quelques curieux ont pénété dans l'Antiquarium. Mais qui donc savait qu'il y avait près de cent quatre-vingtsmarbres, statues et têtes, dans le vaste palais royal, la Residenz? Pour ma part, je ne m'en

doutais point, d'autant plus que toutes ces sculptures étaient restées inédites jusqu'à ce que S. A. R. le prince-régent Luitpold de Bavière eût autorisé M. Arndt à les photographier. La publication, faite en 1899, ne nous a pas révélé de chefs-d'œuvre de l'art grec, mais quelques bustes romains de tout premier ordre, spécimens de cet art réaliste et vigoureux dont la tradition, originaire de l'Égypte ptolémaïque, a été reprise par les sculpteurs de la Renaissance et domine encore la plastique contemporaine. Il en est deux surtout que je voudrais signaler à l'attention, dans l'espoir qu'on obtiendra la permission d'en exécuter des moulages et qu'ils deviendront populaires après être restés si longtemps ignorés. Le premier surmonte une statue cuirassée, haute d'environ 2 mètres, dont les bras





PORTRAIT D'UN ROMAIN (Résidence royale à Munich.)

et les jambes sont modernes. Rien ne prouve que la tête ait appartenu originairement au corps; dans tous les cas, elle est d'un travail bien supérieur et doit seule nous arrêter. Tout ce que M. Arndt a pu nous dire, c'est qu'elle est le portrait d'un Romain de la fin de la République ou du commencement de l'Empire. Quel que soit notre désir d'en savoir plus long, nous devons, pour l'instant, y renoncer. La science de l'iconographie antique est encore dans l'enfance. Nous ne possédons aucun document authentique qui nous fasse connaître les itraits de Marius, de Sylla, de Caton d'Utique, des lieutenants de César et de Pompée; Pompée lui-même n'est connu que depuis quelques années et les portraits de

<sup>1.</sup> P. Arndt et W. Amelung, Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, série IV. Munich, Bruckmann, 1899. Cette publication comprend aujourd'hui plus de 1200 photographies d'après des sculptures pour la plupart inédites; elle est très peu répandue en France, mais mériterait, malgré son prix élevé (environ 600 francs), de figurer dans toutes les bibliothèques d'archéologues.

<sup>2.</sup> Nº 986 de la série IV dont il vient d'être question.

César présentent de telles différences qu'il est presque impossible d'en réconcilier les témoignages. Cette admirable tête de Munich, qui respire l'énergie et la volonté, où se reflète un passé de dangers vaincus, d'épreuves surmontées, est comme une évocation de l'apre génie romain dont la puissance a marqué le monde d'une empreinte indélébile. De pareils hommes étaient nés pour lutter et pour dominer, pour exercer une autorité inflexible, que leur intelligence, affinée au contact de la philosophie grecque, rendait presque toujours bienfaisante. Il n'y a pas moins de force, avec quelque chose de plus agité, de plus nerveux, dans la seconde tête, plantée sur un cou d'une longueur inusitée et d'une maigreur dont l'art antique n'offre guère d'exemples. L'ensemble de la physionomie rappelle un des types des portraits de César, mais l'artiste n'a certainement pas voulu représenter le dictateur : c'est sans doute un de ses contemporains. M. Arndt, qui a publié ce beau marbre, a fait justement observer qu'on avait tout d'abord, en le regardant, l'impression d'une œuvre de la Renaissance; il ajoute d'ailleurs, avec non moins de raison, que cette impression n'est pas confirmée par un examen plus attentif. On peut signaler de pareilles sculptures à ceux qui parlent de la froideur de l'art romain et professent un dédain sommaire pour toute œuvre d'art postérieure à la ruine de Corinthe. C'est là, du reste, une mode qui commence à passer. Le travail de M. Schreiber sur la toreutique alexandrine et les bas-reliefs du palais Grimani avait déjà fait réfléchir les admirateurs exclusifs de l'hellénisme classique; puis, M. Wickhoff, avec sa Genèse de Vienne, remit en honneur l'art de l'époque d'Auguste, en fit valoir non seulement la perfection technique, mais l'originalité; enfin la publication, par MM. Helbig et Arndt, de nombreux portraits romains, la réédition des bas-reliefs de la colonne Trajane par M. Cichorius, ont achevé, ou peu s'en faut, de dissiper un préjugé fâcheux. Un peu plus, on versera dans l'excès opposé: on parlera des sculptures de l'arc de Bénévent avec le même respect que de celles du Parthénon. Nous saurons nous en garder, mais nous reconnaîtrons, une fois de plus, que la science est sûre de se tromper lorsqu'elle admet la stagnation de l'art, la répétition monotone, pendant des siècles, de modèles créés par le génie grec. Il peut y avoir recul, mais non stagnation. L'art césarien, l'art augustéen, l'art trajanien même, ont innové ; considérés de près, ils sont originaux même en imitant, même quand ils attestent la décadence du goût par leur impuissance à s'en tenir simplement aux bons modèles. Préciser les qualités des portraits romains, mettre en lumière les beautés et les défauts des bas-reliefs de la même époque, l'influence exercée par l'art de la Grèce propre d'une part, par celui de l'Asie-Mineure et de l'Égypte de l'autre. telle est la tâche difficile, autant que séduisante, qui attend les historiens de l'art antique au siècle prochain. L'ensemble de la question est à traiter encore, mais il y a déjà de bons travaux qui en facilitent l'accès 1.

fV

Le nom de Tanagra est devenu si célèbre que l'on s'en sert couramment, comme d'un substantif, pour désigner, non pas seulement une figurine de cette

1. On lira avec fruit le récent ouvrage de M.E. Courbaud: Les bas-reliefs romains à représentations historiques (Paris, Thorin, 1899) et le long compte-rendu qu'en a donné M. G. Perrot dans le Journal des Savants de la même année.

provenance, mais une statuette en terre cuite quelconque. Cet abus de langage peut se justifier, même au point de vue de l'archéologie, parce qu'il est certain que l'on a exporté fort loin les statuettes béotiennes et les moules où on les fabriquait. Mais ce serait une grande erreur de croire que toutes les figurines de type tanagréen ont été trouvées à Tanagra. Depuis quelques années, ce n'est plus de la nécropole béotienne, mais de celle d'Érétrie, dans l'île d'Eubée, que le ommerce a tiré presque toutes les figurines de la Grèce propre qui se sont



PORTRAIT D'UN ROMAIN (Résidence royale à Munich.)

répandues dans les collections (je ne parle pas des figurines de Malesina, en Locride, car toutes celles que j'ai vues avec cette étiquette sont fausses). La nécropole d'Érétrie a été fouillée par des particuliers, puis par l'École américaine d'Athènes et par le gouvernement grec, qui a réuni, au musée d'Athènes, une collection de quarante-trois statuettes recueillies sur place. L'étude de ces petits monuments est d'autant plus à recommander que les faussaires ont déjà abusé du nom d'Érétrie; une fois qu'on a su, dans l'Europe occidentale, qu'il y avait là une « nécropole à terres cuites », des pièces fabriquées Dieu sait où ont été introduites sur le marché comme érétriennes. Ainsi le Musée Britannique s'est laissé séduire par une grande figurine d'Eros, dont une belle héliogravure a été publiée par M. Bienkowski dans le Journal of Hellenic Studies. La légende de la planche est

ainsi conçue: Terra cotta Eros from Eretria; en réalité, c'est une imitation d'un type bien connu de Myrina, avec une tête attique inspirée de l'Hermès de Praxitèle. La place de cette statuette est dans un tiroir ou, mieux encore, à côté du Poseidon, de l'Athéna et de la grande femme assise du même musée, — dans une vitrine spéciale affectée aux chefs-d'œuvre des faussaires. Si le musée de



STATUETTE EN TERRE CUITE D'ÉRÉTRIE (Musée d'Athènes.)

South Kensington voulait y joindre ce qu'il possède du même genre, la vitrine serait certainement trop petite...

Miss Hutton a donc été très bien inspirée en étudiant, dans l'Éphéméris archéologique d'Athènes, celles des terres cuites d'Érétrie sur lesquelles ne peut planer aucun soupçon 4. La plupart n'ont rien d'original : ce sont des types tanagréens, des importations béotiennes. Vers la fin du me siècle seulement, Érétrie paraît avoir eu une école indépendante de coroplastes, dont le style assez lourd est racheté par la variété de leurs conceptions. La charmante statuette que nous reproduisons est antérieure à la floraison de cette école et tout à fait tana-

1. Έφημερίς άρχαιολογική, 1899, p. 25 et suiv.

gréenne d'aspect. Elle représente une femme à demi nue, assise sur un rocher et



STATUE EN MARBRE D'ÉRÉTRIE (Musée d'Athènes.)

tenant de la main droite le disque supérieur d'une boîte à miroir ouverte, dont l'autre disque repose sur son genou. Le possesseur érétrien de cet objet a dû lui attribuer quelque importance, car il constituait l'unique ornement de son tom-

beau. C'était un homme de goût, comme Érétrie, où florissait une école de philosophie platonicienne, doit en avoir compté beaucoup au 11º siècle.

Nous possédons même un très intéressant témoignage de l'influence exercée par le grand art attique de cette époque sur les sculpteurs d'Érétrie. En 1885, on y a découvert une statue de grandeur naturelle, aujourd'hui conservée au musée d'Athènes. Elle représente un éphèbe drapé. Le corps est quelconque, conforme à un modèle mille fois reproduit par les auteurs de statues d'orateurs, de poètes, de philosophes; mais la tête est une des meilleures répliques connues d'un type créé par Scopas, que l'on retrouve, par exemple, dans l'Hercule jeune de la collection Lansdowne, à Londres, et dans le Méléagre de la Villa Médicis, à Rome <sup>1</sup>. Le fait que cette tête n'est pas un portrait, mais la copie d'un type idéal du grand art, prête à quelques réflexions. Ne serions-nous pas en présence



DIONYSOS COMBATTANT UN GÉANT (Vase de Hiéron, au musée de Boston.)

d'une statue funéraire où le défunt est représenté dans le costume et l'attitude de sa profession, mais sous les traits du dieu et du héros auquel la mort et l'héroïsation consécutive l'ont assimilé? Le même musée d'Athènes possède une statue d'Hermès, découverte à Andros, qui surmontait une tombe; et l'on a déjà émis l'opinion que la plupart des statues archaïques qualifiées d'Apollon, celles de Ténéa, de Théra, d'Actium, etc., sont, en réalité, funéraires. La distinction entre l'homme mort et le dieu est imprécise. Ce qui est singulier, c'est de donner une tête héroïque ou divine à une statue qui se présente, au premier abord, avec les allures d'un portrait. Le fait n'est peut-être pas sans exemple. Mais l'on observe bien plus fréquemment la combinaison contraire, consistant à placer une tête réaliste, un portrait, sur le corps d'une divinité reconnaissable à son costume et à ses attributs. Telles les impératrices romaines en Aphrodite, les empereurs en Achille, etc. La statue d'Erétrie, qui n'avait pas encore été publiée², paraît être la plus importante de celles où l'héroïsation est, si l'on peut dire, limitée à la tête. L'inconvénient de ce procédé est, évidemment, de rendre le

- 1. Furtwaengler, Masterpieces, fig. 125, et pl. à la p. 306.
- 2. Elle est décrite dans le catalogue du musée d'Athènes, par M. Cavvadias, t. I, nº 244.

défunt méconnaissable, à moins de supposer — ce qui serait possible, mais possible seulement — que le défunt ait porté le nom de Méléagre, comme le poète connu de Gadara, et que la tête célèbre du Méléagre de Scopas, substituée à la sienne, ait eu pour but de rappeler cette homonymie 4.

V

La céramique grecque, trop longtemps délaissée pour la coroplastie, pour ces figurines de Tanagra et de l'Asie Mineure dont les amateurs paraissent se détourner aujourd'hui avec méfiance, éveille de nouveau, en particulier depuis la vente van Branteghem (1893), les convoitises des musées et des collectionneurs. Assurément, l'époque des découvertes en masse, comme celles de Vulci et de Cære, est passée, et il est probable qu'on ne formera plus de cabinets de vases peints aussi riches que ceux du chevalier Durand, de Beugnot, du prince de Canino, de Jatta, de Magnoncour, du comte de Pourtalès, du marquis Campana. Mais, outre que les tombes de l'Italie, de la Grèce et des îles fournissent encore une moisson assez abondante, les prix élevés qu'ont atteints, en ces derniers temps, les vases de la belle époque, en particulier ceux qui sont signés de noms d'artistes, font sortir de leurs cachettes nombre de pièces de choix qui sont de véritables révélations pour les amateurs. Point n'est nécessaire d'être prophète pour prédire que les études de céramique antique, facilitées par les beaux catalogues descriptifs des musées de Berlin, de Londres et de Paris, seront très en honneur au début du xxº siècle. Peut-être verra-t-on alors exhumer la grande collection formée autrefois par Hope, qui se dissimule, depuis près d'un siècle, dans le château de Deepdene en Angleterre; peut-être aussi, les circonstances politiques s'y prêtant, sera-t-il possible d'explorer méthodiquement les tombes grecques de la Cyrénaïque, où l'on a déjà beaucoup trouvé, mais où il reste bien davantage à découvrir.

Dans la distribution des trésors qui reviennent aujourd'hui, ou qui reviendront demain à la lumière, l'Amérique paraît décidée à revendiquer une large part. Dès 1893, M. Edward Robinson publiait un catalogue des vases peints conservés au musée de Boston, au nombre de plus de 600 (contre 6.000 au Louvre et 4.000 à Berlin). Depuis cette époque, le même musée n'a cessé d'acheter des vases, surtout des vases signés du ve siècle, et il a réussi à s'en assurer d'admirables spécimens, dont on chercherait vainement les similaires dans la plupart des grandes collections de l'Europe. Le 23e rapport annuel sur les progrès du musée de Boston, enregistrant les acquisitions de 1898, est un éloquent témoignage de la faveur que la céramique grecque rencontre auprès de nos confrères des États-Unis. Voici d'abord un vase archaïque béotien, en forme d'un pied chaussé d'une sandale; sur la plante est incisée l'inscription Gryton a fait, qui nous donne le nom d'un potier inconnu du début du ve siècle. Un lécythe protocorinthien, remontant peut-être au vue siècle, est signé de Pyrrhos, fils d'Agasileos, - encore deux noms inconnus. Nous avons autrefois figuré dans ce Courrier une charmante coupe signée de Tléson, fils de Néarchos, qui avait été découverte par M. Gsell dans

1. Quelques personnes se demanderont si, dans la statue d'Érétrie, la tête appartient bien au corps. D'après le catalogue de M. Cavvadias, on est en droit de l'affirmer sans réserves.

des fouilles pratiquées par lui à Vulci, au nom de l'École française de Rome, sur les terres du prince Torlonia. Ce bel objet, avec bien d'autres, fut remis au prince, l'école ne s'étant réservé que l'honneur de la publication. En bien! le roi Dollar a la main longue, et la coupe de Tléson, envolée du palais Torlonia, est aujourd'hui à Boston. A la même époque et au même style appartient la coupe signée Xénoklès a fait, dont la peinture intérieure représente un cavalier au galop; c'est encore à Boston qu'on ira la voir. La signature du célèbre Douris, Douris a peint, se lit sur une coupe à figures rouges, dont les scènes, restées inédites, représentent une de ces orgies où les contemporains de Périclès rivalisaient avec le cortège de Dionysos. Du peintre Hiéron, qui était aussi fabricant, Boston a eu la bonne fortune d'acquérir deux vases signés, qui s'ajoutent aux vingt-quatre déjà connus de la même officine. Le premier est une coupe, signée.



FEMME JOUANT AVEC UN CHAT
(Vase de la collection Jatta à Ruvo.)

Hiéron a fait. A l'intérieur, Ulysse debout persuade à Achille de guérir la blessure de Télèphe. A l'extérieur, on voit Télèphe blessé sur l'autel de Mycènes, en présence de Calchas, d'Ulysse et d'Agamemnon. L'autre vase est un canthare, décoré de deux scènes : d'un côté, Poseidon fond sur le géant Polybotès, tombé sur le genou droit; le dieu brandit de la main droite son trident et soutient du bras gauche tendu l'îlot rocheux de Nisyros, arme redoutable dont il va écraser son ennemi. Sur la face opposée est Dionysos, armé du thyrse, un serpent enlacé autour du bras gauche, qui menace

un autre géant armé de pied en cap. La signature est ici particulièrement intéressante, car elle nous révèle le nom du père de Hiéron: Hiéron fils de Médon a fait. Ces deux vases ont été publiés depuis par M. Ludwig Pollak <sup>1</sup>, auquel nous empruntons la gravure d'une des scènes qui décorent le second.

Un huitième vase signé, acquis dans le courant de la même année par le musée de Boston, est une coupe du célèbre *Sotadès*, dont le fond blanc est orné d'une sauterelle modelée en relief. Découverte en 1890, à Athènes, elle a fait partie de la collection van Branteghem.

Sur les soixante vases dont ce musée s'est enrichi en 1898, ceux que nous venons de mentionner ne sont pas les seuls dont l'intérêt historique et artistique soit considérable. Mais nous avons cru utile, pour plusieurs motifs, de signaler l'importance croissante que prennent, sur le marché international des œuvres d'art, les vases grecs pourvus dé signatures. Ces vases sont relativement rares; il y a dix ans, on en connaissait quatre cents environ, œuvres d'une centaine de fabricants ou d'artistes, alors qu'il existe certainement plus de 30.000 vases peints dans les musées et collections particulières. Mais, par le fait de la signature, ces

1. Ludwig Pollak, Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons. Leipzig, Hiersemann, 1900. In-4°, avec 8 planches.

vases sont datés approximativement; ce ne sont pas seulement des œuvres d'art (quelques-uns, bien que signés, sont fort inférieurs à des vases anonymes où sont figurés les mêmes sujets): ce sont surtout des documents. Donc, et c'est là une première observation à faire, le goût du document, du jalon historique, est aujourd'hui tellement répandu, que l'idée d'exclure d'un musée ce qu'on appelle dédaigneusement les pièces de série ne peut que faire sourire les gens informés. La seconde observation intéresse directement les collectionneurs. Une fois que les vases signés font prime, il est fort à craindre que les faussaires ne se mettent de la partie; ou plutôt, ils sont déjà entrés en scène, car j'ai vu, à Paris même, il y a trois ans, des vases à fond blanc ornés de signatures bien lisibles et très fraîches, tracées à la pointe dans l'alphabet le plus archaïque. Pendant longtemps, il a semblé impossible d'imiter les vases peints à figures rouges ou noires, comme on imite les terres cuites, au point de donner le change et de décourager les archéologues; mais ce qui paraissait impossible ne l'est plus, et

j'en ai fait tout dernièrement la constatation — en tombant dans un piège. Ainsi, des achats du musée de Boston, en 1898, il se dégage deux conclusions : d'abord, que les savants du Nouveau-Monde ont la passion de l'histoire, cette science maîtresse, dont l'antiquaire et même l'homme de goût doivent se dire les serviteurs; puis, que la méfiance, vertu nécessaire à l'historien, est plus indispensable encore à l'archéologue, parce que les documents sur lesquels



FEMME JOUANT AVEC UN CHAT
(Vase de la collection Jatta à Ruvo.)

opère celui-ci ont une valeur marchande que les parchemins et les actes notariés n'ont généralement pas.

### VI

On a dit souvent que les peintures de vases, en dehors de leur mérite artistique, ont encore l'avantage de nous renseigner sur des détails de la vie antique que les textes ne nous font pas connaître. M. Engelmann vient d'en donner une preuve nouvelle, en publiant deux peintures céramiques de la belle collection Jatta à Ruvo<sup>1</sup>. Sur l'une et sur l'autre, on voit une jeune fille jouant avec un chat. Or, de graves auteurs ont pu se demander, tant les mentions littéraires font défaut à ce sujet, si le chat avait été connu des Grecs, du moins à l'état d'animal familier, sinon domestiqué complètement. Les vases de Ruvo, remontant aux environs de l'an 350, tranchent la question. Ils ont été peints, il est vrai, en Apulie, non en Grèce; mais les rapprochements qu'ils suggèrent avec certains vases plus anciens de la Grèce propre, où l'on avait déjà cru reconnaître des chats domestiques, sont décisifs en faveur de l'opinion qui place au v° siècle avant J.-C. l'introduction des chats en Grèce, en Étrurie et dans l'Italie méridionale. Cette époque est précisément celle où l'Égypte s'ouvre définitivement au commerce hellénique, et l'Égypte, comme on sait, adorait le chat, notamment à Bubastis,

1. Engelmann, Jahrbuch des Instituts, 1899, p. 136-137.

où l'on a retrouvé des milliers de momies de cet animal. Tuer un chat y passait pour un crime énorme; sous un des derniers Ptolémées, un Romain, qui s'en était involontairement rendu coupable, fut mis en pièces par la foule, malgré les efforts des autorités locales 4. Les deux centres de domestication du chat ont été, dans l'antiquité, la Chine et l'Égypte; comme il ne peut être question d'une influence chinoise sur le monde gréco-romain, force est de chercher en Égypte le centre de diffusion de nos matous. Il paraît cependant que le chat resta rare, tant en Grèce qu'en Italie, jusqu'à l'époque chrétienne; alors une nouvelle fournée de chats, suivant les pas des moines grecs d'Égypte, se répandit sur l'Europe, où ils se trouvèrent en présence des rats, arrivés du fond de l'Asie avec les Huns. Le monde des rats et des chats eut aussi, au ve siècle de notre ère, ses batailles de Pollentia et de Châlons! Une chose singulière est qu'à Pompéï, où. l'on a recueilli, sous la pluie de lapilli, des animaux de tout genre, on a vainement, jusqu'à ce jour, cherché un chat. C'était cependant une ville fréquentée par les Grecs d'Égypte et, à bien des égards, plus alexandrine qu'italienne. Les chats avaient-ils pressenti la catastrophe et s'étaient-ils mis en sûreté? Les Pompéiens étaient-ils ennemis des chats? La question est ouverte. Mais il reste une troisième hypothèse, proposée par feu Victor Hehn: c'est que, tant que le culte de ces animaux fleurit en Égypte, l'exportation en fut difficile, peut-être même entravée par des règlements d'ordre public. Le jour où le paganisme égyptien disparut, vaincu par la religion nouvelle, toutes les barrières s'abaissèrent. On a lieu de croire, par conséquent, que la présence des chats sur nos toits et dans nos ménages est un des bienfaits que l'Europe doit au christianisme.

SALOMON REINACH

1. Diodore de Sicile, I, 83, 8.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.



ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER

PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles PAR AN

Vente: 15 Millions

# rfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Bould des Italiens, PARIS

Agréé par le Tribunal LE GARDE-MEUBLE PUBLIC BEDEL & CIO

18, rue St-Augustin MAGASINS

Avenue Victor-Hugo, 67 Rue Championnet, Rue Lecourbe, 308.

ROSE et d'ANEMI Dans les cas de (CH

Rebelles aux moyens thérapautiques ordinaires, les préparations à base

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGEES ET HEMOGLOBINE GRANULÉE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME. - CAPITAL: 160 MILLIONS

Siège social : 54 et 56, rue de Provense. à Puris

Dépots de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe;

Ordres de Bourse (France et Etranger); - Souscriptions sans frais; - Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. à lots de la Ville de Paris et du Crédit Foncier. Bons à lots de l'Exposition de 1900, Bons Panama, etc.); Escompte et Encaissement de coupons; - Mise en règle de titres; - Avances sur titres; - Escompte et Encaissement d'Effets de commerce; - Garde de Titres; - Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages; Transports de fonds. France et Etrangers; - Billets de crédit circulaires; - Lettres de crédit; - Renseignements; - Assurances; - Services de Correspondant, efc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

LOCATION DE COFFRES-FORTS
(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion
de la durée et de la dimension.)

58 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 263 agences en Province. 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Étranger.

Étendu d'eau le ANTÉPHÉLIQUE Dépuratif, Tonique, Détersif, dissipe Hâle, Rougeurs, Rides précoces, Rugosités Boutons, Efforesconces, etc., conserve la pea du visage claire et unie. — A l'état pur, il eulève, on le sait, Masque et Taches de rousseur. 11 date de 1849

Restauration et copie de tableaux et miniatures anciens, Mme Walter-Oberlies, 21, rue Baudin, Paris.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1º Mars 1900.

Voir aux pages suivantes les ventes prochaines

# TABLEAUX TABLEAUX

AQUARELLES, PASTELS, DESSINS

PAR

BONVIN, BOUDIN, J.-L. BROWN, CAILLEBOTE, CALS CÉZANNE, COROT, DAUMIER DEGAS, DELACROIX, FANTIN-LATOUR, FORAIN, GUILLAUMET GUILLAUMIN, HELLEU, JONGKIND LÉPINE, MANET, C. MONET, H. MONNIER, B. MORIZOT

PISSARRO, PUVIS DE CHAVANNES, RAFFAELLI O. REDON, RENOIR RIBOT, SISLEY, VAN GOGH, VIGNON, VOLLON, ETC.

VENTE

GALERIE GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

Le Mardi 6 Mars 1900, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Mº PAUL CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS

M. GEORGES PETIT

1 MM. BERNHEIM JEUNE & FILS

12, rue Godot-de-Mauroi, 12 8, r. Laffitte, av. de l'Opéra, 36

**EXPOSITIONS** 

Particulière : Le Dimanche 4 Mars 1900 Publique: Le Lundi 5 Mars 1900 de 1 h. 1/2 à 6 h.

Collection de M. Auguste Rousseau

Aquarelles, Pastels, Dessins

PAR

BONVIN, BOUDIN, COROT DELACROIX, DAUBIGNY, DIAZ, J. DUPRÉ, FANTIN-LATOUR ISABEY, JONGKIND, RAFFET, RIBOT, TH. ROUSSEAU, TROYON

VENTE

GALERIE GEORGES PETIT

8. Rue de Sèze, 8

Le Vendredi 9 Mars 1900, à 3 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me PAUL CHEVALLIER

Me G. DUCHESNE

10, r. Grange-Batelière

6, rue de Hanovre

EXPERTS

M. GEORGES PETIT

M. HENRI HARO

12, rue Godot-de-Mauroi 14, r. Visconti, r. Bonaparte, 20

**EXPOSITIONS** 

Particulière: Le Mercredi 7 Mars 1900 Publique: Le Jeudi 8 Mars 1900 de 1 h. à 6 h.

COLLECTION

M. LE BARON BLANOUET DE FULDE

# Tableaux Modernes

BARON, BERCHÈRE, BERNIER BILLOTTE, BONVIN, BOUDIN, BOULANGER, J .- L. BROWN COROT, COURBET, DAUBIGNY, DELACROIX DELPIT, DIAZ, J. DUPRÉ, HARPIGNIES, ISABEY CH. JACQUE, LÉPINE, LHERMITTE L'ONGUET, MADRAZO, MEISSONIER, PALIZZI, PLASSAN ROYBET, SISLEY, A. STEVENS TASSAERT, VEYRASSAT, VOLLON, ZIEM

VENTE HOTEL DROUOT, Salle 6

Le Lundi 12 Mars 1900, à 2 heures 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR

Mº PAUL\_CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

M. GEORGES PETIT

<u>I MM. BERNHEIM JEUNE & FILS</u>

12, rue Godot-de-Mauroi 8, r. Laffitte, av. de l'Opéra, 36

**EXPOSITIONS** 

Particulière : Le Samedi 10 Mars 1900 Publique : Le Dimanche 11 Mars 1900 de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

montés de Brillants, Perles et Pierres de couleur

ARGENTERIE, OBJETS DE VITRINE ANCIENNES PORCELAINES DE SÈVRES PATE TENDRE

Porcelaines de Saxe, Chelsea, elc. FAIENCES, BRONZES, OBJETS VARIÉS

Tableaux, Dessins, Gravures MEUBLES ANCIENS & DE STYLE Tapisseries, Dentelles

Vente après Décès de M11e \*\*\*

HOTEL DROUOT, Salle Nº 1 Du Mardi 13 au Samedi 17 Mars, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Me PAUL CHEVALLIER, 40, rue Grange-Batelière

EXPERTS

MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges. M. G. FALKENBERG, 6, rue Lafayette.

M. B. LASQUIN, 12, rue Laffitte.

**EXPOSITIONS** 

Particulière: Le Dimanche 11 Mars 1900 Publique: Le Lundi 12 Mars 1900 de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

# OBJETS D'ART & DE HAUTE CURIOSITÉ

Du moyen âge et de la Renaissance

CUIVRES CHAMPLEVÉS, ORFÈVRERIE RELIGIEUSE FAIENCES HISPANO-MORESQUES ET ITALIENNES, FAIENCES DE PALISSY, ÉMAUX PEINTS GRÈS, VERRERIE, VITRAUX, DINANDERIE, ÉTAINS, FERS SCULPTURES, MEUBLES, VITRINES, TAPISSERIES, BRODERIES

Tableaux, Livres

## Vente à Paris, HOTEL DROUOT, Salle 6

Les Lundi 19, Mardi 20, Mercredi 21 et Vendredi 23 Mars 1900 à deux heures

Commissaire-priseur : Me PAUL CHEVALLIER, 10, rue de la Grange-Batelière EXPERTS

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges, 7

M. DUREL

21, rue de l'Ancienne-Comédie, 21

### **EXPOSITIONS**

Publique: Le Dimanche 18 Mars 1900 Particulière: Le Samedi 17 Mars 1900 de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2

Collection de M. T... du CHATELARD

# TABLEAUX ANCIENS

DES ÉCOLES

ESPAGNOLE, FLAMANDE, FRANÇAISE ET HOLLANDAISE

VENTE HOTEL DROUOT, SALLES 7 ET 8

Le Lundi 26 Mars 1900

A DEUX HEURES

COMMISSAIRE-PRISEUR Me PAUL CHEVALLIER

EXPERT M. GEORGES SORTAIS

10, rue Grange-Batelière

4, rue Mogador

**EXPOSITIONS** 

Particulière: Le Samedi 24 Mars 1900 Publique: Le Dimanche 25 Mars 1900 DE 1 HEURE 1/2 A 5 HEURES 1/2

Collection de M. P. Raybaud

# TABLEAUX

MODERNES

CHINTREUIL, DAUBIGNY, DELPY, DIAZ J. DUPRÉ, GEGERFELT ISABEY, CH. JACQUE, E. MARTIN MONTICELLI, PELOUSE, DE THOREN VOLLON, ZIEM

### VENTE HOTEL DROUOT, Salle 6 Le Lundi 2 Avril 1900

A QUATRE HEURES

COMMISSAIRE-PRISEUR M° PAUL CHEVALLIER EXPERT

M. GEORGES PETIT 10, rue Grange-Batelière | 12, rue Godot-de-Mauroi

### **EXPOSITIONS**

Particulière: Le Dimanche 1er Avril 1900 DE 1 HEURE 1/2 A 5 HEURES 1/2 PUBLIQUE: Le Lundi 2 Avril (jour de la vente)

DE 1 HEURE 1/2 A 4 HEURES

# D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

MM, les Actionnaires de la Compagnie sont invités à se réunir en Assemblée générale annuelle, le jeudi 29 mars prochain, à 3 heures, Hôtel Continental (entrée, rue Rouget-de-l'Isle, nº 2).

Indépendamment des questions à l'ordre du jour de sa séance, l'Assemblée aura à délibérer, en conformité des articles 29, 31 et 37 des statuts, sur des propositions du Conseil d'Administration, relatives aux voies et moyens nécessités par le développement de l'entreprise, et à la vente de terrains dont le prix excède cent mille francs.

Les actionnaires propriétaires de guarante actions, qui voudront assister à cette Assemblée devront, conformément à l'article 33 des statuts, déposer leurs titres au porteur (coupon d'avril 1900 détaché), au siège de la Société, 6, rue Condorcet (service des titres), du 24 courant au 19 mars inclusivement, de 10 heures à 3 heures très précises.

Les actions sorties aux tirages annuels ne pourront être acceptées en dépôt. MM. les Actionnaires voudront bien, au préalable, les échanger contre des titres de jouissance qui seront admis aux lieu et place des actions de capital amorties.

Il sera délivré un récépissé des titres déposés, en même temps qu'une carte d'admission à l'Assemblée.

### CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON & A LA MÉDITERRANÉE

La Compagnie P.-L.-M. organise, avec le concours de l'Agence Desroches, plusieurs excursions en ALGÉRIE et en TUNISIE, pendant les mois de février et de mars.

Prix (tous frais compris et suivant l'itinéraire choisi) : 1 re classe : 675 fr. et 1.235 fr. 2 classe : 585 fr. et 1.135 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'Agence Desroches, 21, rue du faubourg Montmartre, à Paris.

La Compagnie P.-L.-M. organise, avec le concours de la Société française des Voyages Duchemin, diverses excursions permettant de visiter:

Les deux premières : L'ITALIE ET NICE au moment du Carnaval, du 21 février au 4 et au 22 mars.

Prix (tous frais compris): 1re classe, 385 fr. et 990 fr.; 2e classe, 345 fr. et 890 fr., suivant l'itinéraire choisi.

La troisième : L'ALGÉRIE ET LA TUNISIE, du 5 mars au 4 avril.

Prix (tous frais compris) : 1 c classe, 1.100 fr.; 2 classe, 1.020 fr.

S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de la Société française des Voyages Duchemin, 20, rue de Grammont, à Paris.



# FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

Vve A. FOULARD & FILS, Sucre. 7, quai Malaquais, PARIS.

Livres d'art, Livres illustrés. ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

58, rue de Bondy, 58, Paris @

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Halsons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

# GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

## TABLEAUX MODERNES

Estampes

EXPERTISES

### IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de-Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE - HÉLICGRAVURE Typographie

TRAVAUX DE LUXE

Atelier de Gravure et de Photographie

### GRAVURES

### GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8º colon Prix : De 2 fr. 1-20 fr. l'épreuve

u Bureau de la Revue

## HARO

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

Maison fondés en 1760

### CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

Rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes)

### LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GÉNERAL INSURANCE CO Led

Polices incontestables - Capital: 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à l'rimes fixes contre l'Incendie, le Vol. l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques. Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

### TABLE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée (4. Serie, 1881-1892 compare)
EST EN VENTE AU BUREAU DE LA SAZETTE 3
Prix: 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

# FERDINAND GAILLARD

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arte

Prix | Do 5 fr. à 40 fr. l'éprouve

# JEAN-FONTAINE.

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVERS ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande) o

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÉQUES

Direction de Ventes publiques

### LIBRAIRIE TECHENER H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc

219, rue Saint-Honoré, Paris
Livres anciens et modernes, manusorits avec
miniatures, reliures anciennes avec armoiries,
incunables. Estampes.
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensues

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8. rue Favart, Paris.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE Paris . . . . . Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr. Départements 64 fr. 3% fr.

États faisant partie de l'Union postale: Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1<sup>cs</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8<sup>c</sup>, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, crées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Dargel, Paul Mantz, Palustre, Courajod, Yriarte, — pour ne citer que ces écrivains parmit tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. Babelon (de l'Institut), Georges et Léonce Benedite, B. Berenson, E. Bertaux W. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. de Champeaux, Mis de Chennevières, II. Cook, Ch. Diehl, lady Dilke, L. de Fourcaud, G. Frizzoni, P. Gauthiez, H. de Geymüller, S. di Giacomo, A. Gruyer (de l'Institut), J.-J. Guiffrey, Th. Homolle (de l'Institut), H. Hymans, P. Jamot, G. Laferestre (de l'Institut), Paul Lefort, L. Mabilleau, L. Magne, M. Maindron, A. Marguiller, J.-J. Marquet de Vasselot, R. Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de l'Institut), Em. Molinier, J. Momméja, E. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de l'Institut), P. Paris, A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost, S. Reinach (de l'Institut), Th. Reinach, Ary Renan, Marcel Reymond, G. Riat, W. Ritter, Edduard Rod, Saglio (de l'Institut), P. Sédille, Schmarsow, Six, Schlumbebger (de l'Institut), W. de Seidlitz, M. Tourneux, A. Valabrègue, A. Venturi, Héron de Villefosse (de l'Institut), P. Vitry, etc., etc.

## EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.